



Le Corps Semblant : Simulacre audiovisuel & Incarnation du vivant

Clémence Philipps

► To cite this version:

Clémence Philipps. Le Corps Semblant : Simulacre audiovisuel & Incarnation du vivant. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01044513

HAL Id: dumas-01044513

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01044513>

Submitted on 23 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Corps Semblant
Simulacre audiovisuel & Incarnation du vivant

Philipps Clémence
Master 2 Art & Enseignement
(chibi_hoshi@hotmail.fr)



Sous la direction de Sandrine Morsillo

2013-2014
UNIVERSITÉ PARIS 1- PANTHEON SORBONNE
UFR 04 Arts Plastiques & Sciences de l'Art

Sommaire

Sommaire.....	2
Introduction.....	3
Partie 1 : À Fleur de Peau.....	8
Partie 2 : Face à Soi	24
Partie 3 : Physiologie Factice.....	39
Conclusion.....	54
Transposition Didactique.....	60
Bibliographie.....	65
Index Noms	70
Index Notions	72
Images Annexes.....	73
Remerciements	82
Table des matières	83

Introduction

Comme le dit Marcel Mauss dans *Les techniques du corps* « le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps. »¹ Un corps² qui au travers de ma recherche devient expérience et connaissance de par la communication visuelle et intellectuelle qu'il engage avec le reste du monde extérieur. Dans la démarche plastique que j'arrive à mettre en place grâce au médium vidéo, je me focalise particulièrement sur l'espace du corps, de la peau, de la chair et sur les névroses que ces éléments peuvent engendrer. En effet, la dimension du corps est fascinante voire dérangeante, dans la mesure où elle nous remet constamment en question en tant qu'acteur du vivant³ et interroge directement la notion d'existence. Les travaux que je réalise en art vidéo se regroupent par cycle, et à ce jour j'en ai établi deux: *The Flesh Cycle* (2010) et *The Meat Cycle* (2012-2013), comprenant tous deux des séries de photographies, ainsi que des bande-annonces (trailer). Ma prochaine idée, *The Love Cycle*, se concrétise actuellement. Si j'ai d'abord commencé à aborder l'art par le dessin, j'ai tout de suite saisi que la vidéo me permettrait d'élargir mon champ de capacité expérimental. Ainsi les images deviennent le fruit de fantasmes visuels, mais aussi d'élaborations sonores (je tiens toujours à instaurer une ambiance auditive dans mes créations, ce qui permet d'accentuer le pouvoir des images, mais aussi de happer plus facilement le public dans mon univers).

À travers le premier cycle de 3 vidéos d'art intitulé *The Flesh Cycle* j'ai voulu mettre l'accent sur la marque de l'objet sur le corps. De ce fait, j'ai insisté sur la volonté d'installer une violence progressive qui nous submerge à la fois visuellement et mentalement. Pour ce faire, je passe doucement d'un climat lent en noir et blanc à un rythme accéléré en couleur agressive (à savoir la prédominance du rouge, symbole de danger). En parallèle au champ chromatique employé, l'espace tout comme le corps, se restreignent en ne se focalisant que sur des points précis. Le corps est d'abord « libre » mais fragmenté : séparation de la tête et du reste du corps dans les deux premiers temps. Ce n'est que dans le travail final qu'il peut enfin être complet, mais cette fois définitivement possédé par la matière qui le recouvre entièrement. Le son a également une importance majeure parce qu'en plus d'entraîner une immersion auditive, il inculque une dimension narrative par les textes chantés qui sont en lien direct avec l'image que l'on peut voir. Le support choisi qu'est la vidéo me permet de garder la trace d'un témoignage permanent dans le

1 Marcel Mauss, « Les techniques du corps » in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1968, p.372.

2 Du latin corpus, partie matérielle d'un être animé considérée en particulier du point de vue de son anatomie, Larousse 2014.

3 Du latin vivere, où se manifestent les fonctions et caractéristique de la vie, Larousse 2014.

temps , ce qu'une performance ne m'aurait pas permis de faire. La vidéo me donne aussi la possibilité d'une plus grande communication corporelle et de ce fait artistique. De plus, je peux y intégrer ma propre bande son afin de soutenir l'univers que je mets en place: chaque travail se veut l'élaboration d'un microcosme.

Ainsi par l'art et par mon corps, j'ai établi un rapport sensible, sensuel et métaphysique avec le monde extérieur. C'est un peu comme si je filtrais consciencieusement toutes les informations que celui-ci me transmet, ce qui engage un questionnement constant sur la perception de la vie. Un questionnement ouvert, voire à vif, à fleur de peau. Mon corps constitue en lui même une question et une pensée. Par conséquent j'en viens souvent à me demander comment la projection de sa propre image rassure-t-elle sur la légitimité de sa propre existence ? C'est ainsi que j'en suis venue à faire un cycle sur le cannibalisme, *The Meat Cycle*. Personnellement, j'ai toujours été très influencée par l'Asie et notamment le Japon. Ce qui m'a inspirée pour la création de *The Meat Cycle* ne sont pas les faits divers reposant sur le « Japonais Cannibale » Issei Isagawa (bien que cela soit lié) mais la relation étroite, typiquement nippone, qui relie la mort au désir. Effectivement l'érotisme est là bas constamment rattaché au macabre et l'écrivain Edogawa Rampo en est un des meilleurs illustrateurs avec des romans tels que *La proie et l'ombre* (1928), *La bête aveugle* (1931) ou encore *La chenille* (1929), il nous montre à quel point Éros et Thanatos deviennent indissociables dans les mœurs de ce pays. Dans ma démarche, je choisis d'éprouver le spectateur afin de lui faire connaître une expérience singulière et de procéder à une empreinte mémorielle chez lui. Lui faire « violence » visuellement revient à l'obliger à se questionner mentalement : « Pourquoi me montre-t-on ça ? Quel est le message ? Le but ? Pourquoi cela me perturbe tant, etc... ». On pourrait y voir du sadisme dans le fait de faire croire à la place de faire voir et de communiquer en malmenant. Cependant il n'y a aucun vice à cela hormis la visée cathartique, mon but est juste le strict choc visuel. Ma recherche s'axe donc autour du corps de par la sensation viscérale qu'il déclenche lorsqu'on l'expose comme un témoignage crû du vivant et de l'existence humaine par définition. Si l'artiste explore de tout temps les limites de la perception du corps, c'est parce que ce dernier est une unité infinie rassemblant le genre humain à partir d'une enveloppe commune. De ce fait, mon travail est graduel mais fait partie d'un tout: chaque cycle vidéo incarne le maillon d'une idée complémentaire à venir. Ainsi la réflexion que m'a procuré *The Flesh Cycle* (en référence et hommage à l'artiste vidéaste Matthew Barney et son *Cremaster Cycle*) a directement engendré l'amorce de *The Meat Cycle* lequel a également posé les jalons de *The Love Cycle*, projet à venir. Chaque cycle s'articule à chaque fois autour de trois vidéos, trinité symbolique et constitutive, qui génère le déroulement régulier de ma réflexion principale.

Dans le tout premier objet d'étude *The Flesh Cycle*, il est question de la peau et de la marque, de l'angoisse métaphysique, de la déformation esthétique et de la condition féminine. De la chair, je suis donc allée jusqu'à la viande avec *The Meat Cycle*, où je mets en scène le cannibalisme de manière allusive. Ce cycle s'achevant sur la dualité entre l'homme et la femme, j'ai choisi de dégager les premiers éléments d'une piste me menant à la thématique de l'amour, représenté métaphoriquement par les fluides corporels. De cette façon, je veux rejoindre l'idée que "*Nous réalisons en fait combien notre corps est avant tout liquide, fait d'eau, de sang, d'urine, de lymphe, de sécrétions diverses, liquides qui ont parfois une fonction érotique, mais rappellent aussi que l'humain pourrait bien s'évaporer un jour.*"⁴ Effectivement, je me suis également rendu compte lors d'une interview pour Émilie Bonnet, de l'importance de la vision féminine dans ma perception de l'art, "*Le féminin, c'est-à-dire cette part obscure de l'autre, cette question de l'altérité, cette différence dont se scandalise le narcissisme dans la mesure où il ne l'intègre pas, ce risque permanent de déliaison au bord duquel vacille l'humain.*"⁵ Dans cette idée, *The Love Cycle* se veut une exploration de l'amour féminin envers les différents rôles de l'homme au cours d'une vie tels que: le père, l'amant, le fils. Évidemment le caractère mystico-religieux de cette trinité est complètement volontaire, et va de ce fait creuser la dimension rituelle de la scénographie visuelle.

J'en suis arrivée aux fluides corporels en voyant mes productions comme une plongée progressive à l'intérieur du corps humain, voire une dissection de celui-ci dans l'ordre peau, chair, sang. C'est une manière de dire "*On veut de la chair et du sang. L'esthétique est bouchère. Elle est rouge comme l'artère, blanche comme la graisse et noire comme l'os calciné.*"⁶ (l'intention première de ces ébauches reprend le même code de couleurs). Dans ma projection du corps et des recherches que j'entreprends sur lui au travers de ma démarche, la notion d'altérité a une importance énorme. Celle-ci me fait me rendre compte que tout ce qui n'est pas moi, ou la vision que je me fais de moi, m'est étranger mais aussi à fortiori, étrange. La vidéo possède ce pouvoir absolument stupéfiant de capter entièrement l'attention du public et de ce fait, de le rendre vulnérable car il est dans une position "d'ouverture à l'image", de réception informationnelle. Ce qui est donc troublant dans ce processus, c'est la force avec laquelle chacun se sent immergé par et dans le film, mais aussi le déclenchement d'un sentiment aigu de violence et d'atteinte à sa propre anatomie qui est très souvent perçu chez le public. Gaston Bachelard a écrit "*Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique. Il y a donc une poétique du sang. C'est une poétique du drame*

4 Julien Picquart, *Notre désir cannibale*, Paris, La Musardine, 2011, p.109.

5 Jean Cournut, *Pourquoi les hommes ont-ils peur des femmes?*, Paris, PUF, 2006, p.208.

6 Régine Detombel, *Petit éloge de la peau*, Paris, Folio Gallimard, 2011, p.113.

et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux."⁷ et c'est là toute la métaphore de la tragédie voire de l'absurdité de l'existence humaine qui s'incarne dans la lymphe et l'hémoglobine. Cependant, je ne compte pas travailler que sur le sang, mais aussi sur les larmes et le liquide séminal, chacun correspondant à une figure masculine précise. Ayant étudié cette année le concept de *corps aliment*, principe que je développe au travers de mon mémoire par la création de la série de vidéo *The Meat Cycle*, je veux opérer le même type d'approfondissement sur les éléments clés de cette nouvelle thématique complémentaire. Cette troisième saison représenterait la clôture de mes travaux vidéo dans le cadre de mes études.

Le corps est donc un sujet qui permet de travailler sur plusieurs supports et surtout à travers de nombreuses dimensions: littéraires, anthropologiques, sociologiques, philosophiques, psychologiques, etc... Le corps est sans doute, le plus subtil et efficace objet de communication au monde parce que "*Nous privilégions tout ce qui, dans le corps, arrive à sa surface et l'exprime, il n'est pas enfermé sur lui, mais communique tant avec ses semblables qu'avec le milieu.*"⁸ Chaque recherche dans un de ces domaines, alimente ma réflexion principale et enrichit donc instantanément mon travail personnel. Le format du médium vidéo permet à la fois d'affirmer la projection de sa position d'être « vivant », mais aussi la dimension polymorphe de l'artiste insoumis et sauvage. Produire des images mentales numériques impalpables qui correspondent à des idées suspendues qui ont pour but de s'incruster dans la mémoire et par la suite de questionner un ressenti profondément intérieur, répond au fait que le corps est incernable dans son rôle de matière première. Si j'ai choisi cet outil de travail, c'est aussi parce que les œuvres de Katerina Thomadaki et Maria Klonaris m'ont beaucoup influencée et ont fait « *exploser mon corps en image* ». Ma démarche artistique est réellement rattachée à la reconquête corporelle et à l'autoreprésentation « *Car le sens de mon corps est violent, Car mon corps est danger de vie et de mort, Car mon corps est de femme-sujet, Car mes images naissant de tous les corps de mon corps, Car mes images sont du sang manifeste...* »⁹ Pour moi, l'art est une extension du corps englobant une trilogie langage, matière et figuration que je souhaite encore et toujours explorer. L'image du corps devient alors une interface externe/ interne, une puissante matrice imaginaire et un lieu d'intersubjectivité où la plasticité incarne une maîtrise et une possession entière de soi. C'est en inventant des images « non-sécurisantes » que je remets en cause le corps comme moteur de connaissance du vivant, car la perte d'assurance du spectateur, sa peur d'affronter l'œuvre avec ses angoisses et lui demander de

7 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p.73.

8 François Dagonet, *La peau découverte*, Paris, Collection les Empêcheurs Penser en Rond, 1998, p.109-110.

9 Maria Klonaris/ Katerina Thomadaki, « Manifeste pour un Cinéma Corporel », 1978.

résister physiquement à un sentiment d'oppression le font implicitement se sentir vivant, car n'est-ce pas le danger ou la souffrance qui nous font réaliser combien l'existence humaine est vulnérable ? Maquiller son corps, l'orner, le transformer, le ritualiser, le rendre visible, le faire disparaître, toujours dans cet excès, dans ce mélange théâtralisé d'horreur et d'attraction, toujours et encore l'image du corps de la femme, de cette femme, de mon Moi. Jouerai-je alors un simulacre¹⁰ féminin de ma propre identité? Si je prétends à la réalité, si je pousse les spectateurs à changer leurs perceptions du réel, à susciter en eux un bouleversement moral et physique, n'est-ce pas parce que je cherche à créer inconsciemment un "corps-sembant"? Un corps remettant en question « *la projection que nous inscrivons mentalement sur l'image comme autrui, sur sa peau, sur ses mots, sur son moi-peau.* »¹¹

Dans mon travail, le corps est incessamment chair¹², chair artistique, chair à idées, chair à images, chair à déformer, chair à détourner, chair à voir, chair à faire croire, chair à troubler, chair à émouvoir, chair sensuelle, chair pulsionnelle, chair isolée, chair communicative, chair meurtrie, chair vivante et enfin chair de ma chair. Il est mon moyen de me connaître et de me questionner, de me pencher sans relâche sur mon aberration du vivant et sur la raison d'être du genre humain. C'est un miroir de peau sur lequel se reflètent inlassablement les émotions et la vanité de la civilisation en cours. C'est ainsi que le « corps semblant » pose cette question fondamentale qui est **Comment par le simulacre du corps, peut-on la fois incarner le vivant et pousser à une croyance¹³ en l'image ? Comment le corps filmé et performé peut-il générer de la sensation et une prise de conscience collective dans le monde réel ?** En passant par l'analyse et l'explication approfondie de ma démarche artistique, des questionnements qu'elles suscitent, ainsi que l'apport de certaines oeuvres d'artistes éloignés et proches de mon travail, nous verrons comment une réponse progressive pourra correspondre à la problématique énoncée. Dans cette optique, la construction du « corps semblant » se veut l'étude et l'éclaircissement d'expériences singulières où le sentiment d'altérité crée une communion au sein des images produites, car il ne faut pas oublier qu'en soi la vie est aussi violence et remet en question « *Ce geste anodin, ces paupières qui s'ouvrent, « voir », porte donc en lui l'épreuve double, divisée, non seulement la chaleur et la lumière, mais la brûlure, et les aspirations, du vivre.* »¹⁴

10 Du latin *simulacrum/simula*, il renvoie à la fois à la représentation de fausses divinités, à un spectre ou encore au fait de faire semblant, d'exécuter une action qui n'est pas réelle, Larousse 2014.

11 Steven Bernas, *La Croyance dans l'Image*, Paris, L'harmattan, 2006, p.7.

12 Du latin *caro, carnis*, tissus musculaire du corps humain et animal que recouvre la peau, Larousse 2014.

13 De l'ancien français *creance* et du latin *crendentia*, *credere*, fait de croire à l'existence de quelque chose à une vérité.

14 Frédéric Worms, *Revivre : Éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris, Flammarion, 2012, p.25.

Partie 1 : À Fleur de Peau

Il y a toujours eu un rapport étroit entre la peau et la création artistique, comme si l'épiderme s'apposait de manière implicite et prégnante sur les réalisations, comme s'il laissait une fine pellicule cutanée comme trace du vivant à travers l'œuvre. D'ailleurs que serait l'art sans corps? l'art sans peau¹⁵? Puisque tout part de notre irrémédiable et périssable humanité. Depuis que je pratique, la peau est à la fois un élément moteur de repère et de stimulation plastique. Sans penser la peau, je suis déstabilisée, désorientée, plus que mise à nue, je me sens littéralement écorchée. De ce fait « *La surface de ma peau m'isole du monde étranger: au niveau de cette surface j'ai le droit, si l'on veut que j'aie confiance, de n'avoir à sentir que ce que je veux sentir.* »¹⁶ Ainsi par la peau je deviens maîtresse de mes sensations, de mes sentiments, de ma relation avec l'extérieur.

Par ma peau et mon corps, je fais acte de présence au monde, mais je suis également instrument de connaissance de cet environnement. Je suis le metteur en scène du théâtre qu'est ma propre anatomie. Ce n'est pas anodin si mes tous premiers travaux vidéo se basent sur cette frontière qui sépare notre chair de notre terre. *The Flesh Cycle* pose en effet les jalons d'un corps que je vais continuellement creuser en passant par ses différents niveaux, c'est une plongée à l'intérieur de l'organique, « *Le concept étant le squelette, et la chair la qualité de la matérialité qui nous révèle le sens de l'idée: un corps devenant langage et restaurant le principe chrétien du verbe fait chair au profit de la chair faite verbe.* »¹⁷

Faire correspondre la peau du monde à la peau de soi, en montrer les effets, les sillons, les marques du temps, les marques d'objets, peau tuméfiée, ligotée par un fil, peau du visage, peau érotisée, caressée par des ustensiles de cuisine, peau du corps morcelé, peau asphyxiée, recouverte de scotch "fragile", peau du corps enfin entier. Reconstituer et retranscrire l'image de la peau ainsi que la peau de l'image, car enfin « *Le corps est haï comme l'image.* »¹⁸

Joindre sa propre sensibilité à fleur de peau avec le sens purement cutané de cette expression courante, engendre alors une sensation charnelle beaucoup plus forte, beaucoup plus palpable voire concrètement profondément intime, car pour moi il s'agit de ma propre enveloppe dont je me sers, que j'expose, que je dévoile et non pas celle des autres, « *toute l'aventure humaine n'est qu'affaire*

15 Du latin *pellis*, organe constituant le revêtement extérieur du corps, Larousse 2014.

16 Jean Améry, *Par delà le crime et le châtement*, Paris, Actes Sud, 1995, 2005, p.72.

17 Orlan, *Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel*, Paris, Collection Les cahiers de Midi, co-édition Al Dante-Aka, 2011, p.54.

18 Steven Bernas, *La Croyance dans l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.298.

de plissement.»¹⁹

Interface de communication et d'échange, la peau tout comme le corps, est universelle. Ce point d'attache à tous les êtres humains permet donc de générer des expérimentations très efficaces quant au ressenti ainsi qu'à l'empathie du public. L'image d'une pression, d'une blessure est faite sur cette couche supérieure du corps et c'est l'ensemble de l'humanité qui en perçoit le choc, la douleur et l'intrusion dans le dedans. C'est pénétrer à la fois le corps biologique, psychologique, esthétique et social de chacun d'entre nous. N'allant pas jusqu'à dire qu'il s'agit d'un "viol visuel", « *Le passage à l'image de soi dans son corps éprouvé à l'image du corps "image" conduit un travail de projection et de désidentification. L'image travaille l'hallucination primitive, elle joue entre le soi et le non-soi, le reflet et le réel de soi.* »²⁰

Travailler la peau et sur la peau induit un certain degré de violence, car pour happer l'attention du spectateur dans l'intégrité de sa propre existence, il faut créer une rupture morale et viscérale. C'est à partir des réactions des gens que je peux évaluer l'impact de ce que je donne à voir. J'aime faire croire et non pas faire voir, tester les limites entre le vrai et le faux, le physique et le spirituel, la fascination et le dégoût. Souvent les personnes se disent assez remuées ou trouvent une certaine brutalité dans ce que je fais, certains souffrent parfois... Or qu'est-ce que la souffrance si ce n'est savoir que l'on est en vie?

Si on effleure le cutané, malgré un certain plaisir éprouvé, une méfiance s'installe car c'est dénoncer toute la vulnérabilité de notre être, montrer la facilité déconcertante avec laquelle le mal peut arriver et s'insinuer. La peau est domptée mais la peau craint, elle craint inconsciemment une agression qui peut s'avérer aussi visuelle que concrète, aussi mentale que physique.

S'attaquer à la peau, c'est s'attaquer à la société, à l'épiderme collectif qui dissimule et formate. D'une certaine manière « *Avec sa peur de la violence, notre société dit surtout sa peur d'elle-même- peur de voir ce qu'elle est, de ne plus pouvoir s'éviter, de buter sur elle-même, de se buter. Et faute d'y voir de près ou de mettre en œuvre des processus symboliques dont elle n'a ni le savoir faire ni le courage, elle rêve d'une violence qui ne se voit pas.* »²¹ Si on vise alors la membrane qui protège l'organisme entier, on évoque l'entrée forcée dans celui-ci. Mon corps, le corps de l'artiste est donc un corps commun, un "corps monde" qui sonde non seulement son rapport au vivant, mais

19 Régine Detombel, *Petit éloge de la peau*, Paris, Folio Gallimard, 2011, p.133.

20 Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, l'Harmattan, 2006, p.75.

21 Daniel Sibony, *Violence*, Paris, Seuil, 1998, p.73.

qui tente d'en rapporter l'essence par une banque de données dérangement et singulière. Lorsque j'ai produit *The Flesh Cycle*, je ne pensais pas autant atteindre une majorité de personne si réactives. J'en viens à rejoindre l'idée que « *Le corps reste donc, et plus que jamais, le centre du psychisme et ce dernier ne se conçoit pas en dehors de son ancrage en lui. " Le moi est avant tout un moi corporel" aurait affirmé Freud.* »²² Si je surprends les autres, j'arrive également à me surprendre moi-même par le résultat déclenché, qu'il aille du pur dégoût à la fascination troublante.

Récemment, j'ai repensé à cette idée de couche, de surface, de creusage psychocorporel, lorsque j'ai vu le documentaire de Mariana Otero intitulé *A ciel ouvert* parlant d'une institution pédopsychiatrique à la frontière franco-belge. L'un de ces portraits d'enfant m'a saisis, puisque je me suis reconnu à travers la présence d'une fillette nommée Alysson. En effet, la névrose de cette patiente est directement liée à son corps et à fortiori à sa peau. Effrayée par l'étrangeté de sa propre chair, la fillette apprend à maîtriser sa peur organique par la pratique d'un atelier de cuisine et surtout, en creusant la terre. Car en défrichant avec curiosité le sol, c'est sa propre peau qu'elle fouille, qu'elle cherche à comprendre, assimiler et accepter. Se construire enfin une identité tout en sachant que « *L'existence est liée à la croyance, à ce que l'on croit qu'est ou devrait être notre existence. C'est une construction- et une construction jamais achevée.* »²³ Cela renvoie encore à l'étroite liaison que nous entretenons entre notre peau et celle de notre monde, à l'image d'un miroir révélateur sur l'intériorité qui nous angoisse tant.

Le statut de la peau, au cours de mes travaux, évolue mais garde un rôle constant, celui de la matière première du corps. C'est un support hautement malléable qui au contact d'autres substances, gagne en plasticité et en originalité. Quand je vois le large éventail des possibilités qu'offrent le corps et son enveloppe ainsi que les idées développées dans *l'art corporel*, je ne cesse de m'émerveiller et de me dire que je n'y aurais pas pensé. Je conçois la peau comme une sorte de *land art* cutané, puisque combinée au médium vidéo elle garde une trace de ce qui est amené à disparaître, un paysage épidermique, un corps palimpseste, la cartographie même du vivant. Je suis persuadée qu'il existe une mémoire corporelle et comme le dit Claudine Galea « Dans la tête on oublie, on enterre. Le corps n'oublie rien. Un jour ça remonte. Ça resurgit. Ça n'est jamais parti. C'est en soi. C'est soi. Une part secrète et solide. A body full of dream. »²⁴ Un corps plein de rêve, une peau gorgée de souvenir, de sensations, celles du passé enregistrées dans l'élaboration des vidéos avec la vie autour. Peau et vidéo se superposent créant un moment suspendu et révolu, que

22 François Dagonet, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris, Vrin, 1982, p.92.

23 Robert Neuburger, *Exister, le plus intime et fragiles des sentiments*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012, p.14.

24 Claudine Galea, *Le corps plein d'un rêve*, Paris, Rouergue, 2011.

la lecture en boucle préméditée, ne cesse de réactualiser. Mes vidéos sont poreuses et possèdent également plusieurs couches, plusieurs lectures individuelles mais aussi, plusieurs sens cachés. Le premier cycle vidéo *The Flesh Cycle* se focalise particulièrement sur l'action du marquage. Il n'est jamais explicitement agressif, mais il flirte avec un doute omniprésent, l'éventualité d'une menace sourde et intimidante. Le fil de nylon de *Distorting Face* boursoufle graduellement le visage jusqu'à la défiguration, or il ne blesse pas, n'entaille pas la peau. Les couverts dans *Stroked Skin*, caressent la surface, simulent une pression mais qui se veut douce et méticuleuse. L'adhésif dans *FRAGILE Surrounded Body* enrobe, mais n'étouffe pas, il n'y a d'ailleurs pas eu de douleur réelle au moment de l'enlever. Ce qui choque alors, n'est pas l'acte mais l'effet qui produit un inconnu: « Je vois tout le temps des images qui ne cessent de surgir et qui sont de plus en plus formelles, et basées de plus en plus sur le corps humain, bien que dans l'imagerie elles s'écartent encore plus de celui-ci. »²⁵ Ce qui dérange est donc l'écart que génère l'image réalisée, entre son temps d'effectuation et son étape finale.

Dans mon cycle suivant *The Meat Cycle*, la corrélation avec la peau est moins visible, puisque nous arrivons à une étape plus profonde: la chair. Comme le thème tourne autour du cannibalisme, l'apport est plus "brut", moins délicat qu'auparavant, comme si la série précédente avait posé les bases de ce qui viendrait ensuite. La peau est étrangement plus statique, ce n'est plus elle qui est principalement visée mais toute la symbolique qui s'apparente à son dessous, à son aspect comestible, au concept de "corps aliment". Dans mes réalisations en cours pour *The Love Cycle*, la peau revient progressivement au premier plan, tout en étant humectées par des humeurs métaphoriques (larmes, sang, lait). Chacun de mes projets en revient toujours à dire que « *L'image-chair est un texte sans sujet mais la subjectivité de l'image émane de l'enveloppe, du moi-peau du corps.* »²⁶

25 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Entretiens IV 1974, Paris, Flammarion, 2013, p.135.

26 Steven Bernas, *La Croyance dans l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.295.

1.1 Artiste & Femme

Est-ce qu'être une femme, apporte un plus dans le fait d'être un artiste? Je me pose souvent cette question qui revient de manière régulière depuis que j'ai participé au sondage d'Émilie Bonnet, une étudiante en master culturel. Elle m'avait demandé de lui donner cinq artistes de références pour mon propre travail, et il s'est avéré que j'étais un des rares sujets à n'avoir cité que des artistes de sexe féminin, les autres ayant peiné pour n'en trouver qu'une dans leur liste. Je lui ai également expliqué que dans le cadre de *The Meat Cycle*, j'achevais ma trilogie de vidéo par la dévoration symbolique du corps de l'homme, tout en élaborant l'archétype d'une femme archaïque à la fois génitrice et meurtrière qui va implicitement remplacer la figure masculine en l'ingérant.

Le fait de se nourrir de l'autre, instaure ici à la fois une disparition mais également une fusion, et c'est par ce remplacement/ osmose des sexes que mon travail possédait à ses yeux une valeur plus ou moins féministe. Cependant de mon point de vue, l'art ne crée pas de clivage entre homme et femme, bien au contraire. Il fait jouer des statuts et des ressentis distincts des deux sexes bien entendu, mais n'élabore pas à mon sens, de déséquilibres voire d'injustice. Chacun dans l'art a sa place, le genre sexuel est superflu (bien que les femmes semblent avoir beaucoup plus à dénoncer sur leur propre image dans la société). Je ne conçois donc pas mon art comme étant féministe, je l'envisage plutôt comme étant indissociable du corps de la femme, un moyen de dire « *Mon corps n'est pas autre chose que ma volonté devenue visible: il est ma volonté même.* »²⁷

D'après ce que j'ai pu observer, il est un fait que les femmes ont plus tendance à se servir de leur corps et à le questionner que les hommes. Est-ce parce que ce corps spécifique évoque la matrice génitrice, le port de la vie ou encore le caractère éphémère de la beauté? Les champs sont vastes, mais je pense que se réapproprier son corps de manière symbolique dans une société codifiée, surtout au niveau des canons esthétiques, est une revanche valable, ma revanche en partie. On qualifie mes productions d'effrayantes, mais le monde dans lequel nous vivons l'est bien plus encore. Je dévoile tandis que la société cache, réveille par l'excès alors qu'elle endort dans le conditionnement du quotidien, il faut savoir être vigilant là où s'inscrit une véritable véhémence aussi insidieuse soit-elle. Combattre cette léthargie mentale est donc l'une de mes motivations phares, et mon corps s'apparente à un outil de lutte, car en tant que femme je suis une cible sociale de choix. Les corps imposés, je les combats par le mien, mais cela va évidemment bien au delà de la simple représentation stricto sensu. Je me sers surtout du principe de séduction²⁸ féminine pour

27 Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Ellipses Marketing, 2002, § 20.

28 Du latin *seductio*, attirer irrésistiblement quelqu'un, le charmer par un pouvoir indéfinissable, Larousse 2014.

établir une contre attente en le mêlant au sentiment opposé de répulsion, car « *Le féminin n'est pas seulement séduction, il est aussi défi au masculin d'être le sexe, d'assumer le monopole du sexe et de la jouissance, défi d'aller au bout de son hégémonie et de l'exercer à mort.* »²⁹

Le corps de la femme émerveille, tout en courbe, en rondeur, évoquant le velouté de la peau, une douceur vulnérable, exposée et docile. Or en reprenant mes droits sur mon propre corps de femme, c'est la liberté de mon genre et mon émancipation que j'impose et que je souligne. Non seulement les mises en scène vidéo me permettent de créer ce que je veux, mais en plus, l'insertion de mon corps évoque le pouvoir que j'ai sur lui. En somme, c'est une façon de se construire un statut et une image inaltérable, inatteignable et protectrice. Ma féminité, mon corps et mon image n'appartiennent qu'à moi, j'en dispose pour dénoncer mais aussi pour démontrer que je suis en dehors d'un système qui tente incessamment de m'aliéner, je définis alors une limite. Comme le dit si bien Edna O' Brien: « Une femme n'a ni muse ni esclave. Elle doit être ces deux choses pour elle-même. »

Je me revois dans certains visuels de Carolee Schneemann dans la mesure où l'on retrouve cette féminité tournée en dérision par l'aversion. Le nu féminin possède cette capacité magnétique d'imprégner les esprits et d'accrocher l'œil, quelque soit le sexe et l'âge du regardeur. Posé ainsi puis détourné après coup, le corps de la femme réussit à introduire un message percutant à l'ensemble du public, à l'image d'une caresse attentionnée avant une gifle virulente. La femme artiste se servirait donc de son aptitude à se muer en femme fatale? J'en joue il est vrai, il y a beaucoup de charme sous-jacent avant que n'arrive la morsure. En partie parce que je ne reflète pas ce que je réalise, je laisse s'opérer un écart assez conséquent entre l'image que je renvoie et les images que je construis artistiquement. Tout comme mes vidéos, moi aussi j'ai plusieurs surfaces et l'art provient du dedans, de la plus insondable nécessité créatrice. Ainsi en « prêtant (mon) corps au mythe », [je prends] aujourd'hui « position avec [mon] corps, [j'accepte] les limites mais aussi les extensions, et [cours] ainsi le risque d'un repositionnement, d'une transformation. Pour finalement tenter de penser avec le corps plutôt que contre lui ».³⁰

Je m'inspire parfois d'artistes véhiculant des démarches féministes comme Valie Export (*Genital Panic*) ou encore Martha Rosler (*Semiotics of the Kitchen*) mais c'est leur pur univers visuel qui va me nourrir et non pas leurs engagements. *Semiotics of the Kitchen* m'a influencée directement pour

29 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980, p.36.

30 Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris : Ed. du Félin, 2009.

Stroked Skin, cependant la dimension de la cuisine n'a pas les mêmes attributs. Là où Rosler dénonce l'assujettissement de la femme aux fourneaux en énumérant les instruments de cuisine, j'établis un érotisme de l'objet, la métaphore d'une consommation charnelle lente et amoureuse joignant Éros et Thanatos, les ustensiles ne sont présents que pour créer une ambiguïté latente. Là où Export proclame en imposant crûment ses images dans la durée, moi j'imbrique, j'insinue, je laisse sous-entendre, ce qui est du reste bien pire pour l'imagination du spectateur, car il est livré à lui-même, il n'a pas de limite et peut sombrer dans les plus mauvaises éventualités possibles.

Jenny Saville est également une artiste dont la démarche me touche beaucoup. La force de son travail repose essentiellement dans la révélation de l'intime et des multiples facettes qui habitent nos corps à tous, revenant au principe qu'« *Une image du corps n'est jamais isolée, elle est toujours encerclée par les images du corps des autres. Il y a un échange mutuel permanent entre les différentes parties de notre image du corps des autres.* »³¹ Son geste artistique est donc très critique car elle dénonce et déplore l'interdiction d'être à l'image, mais affirme et défend par la même occasion la puissance singulière de la beauté de la différence. Saville est une habile manipulatrice de la représentation de l'apparence physique puisqu'elle détourne sa véritable nature au nom de son engagement contre l'opinion commune comme je le fais moi-même. De ce fait, « *Les images du corps adviennent comme des hallucinations, elles nous hantent en exacerbant à l'instant de leur apparition la violence du désir et l'angoisse de la mort.* »³²

L'idée de changer d'identité à travers le ludique du jeu artistique m'a été insufflée par la pratique photographique de Cindy Sherman que j'ai connue dès le lycée, c'est d'ailleurs à partir de cette époque que datent mes premières scénographies, visant à montrer un réel investissement lors des présentations au baccalauréat. Encore et toujours ce corps, ce corps de femme, mon corps, ce compagnon, cet ennemi, cette couverture de peau et de nerfs qui m'accompagne et change au fil de ma vie. C'est irréfutablement un matériau sensible, secret, privé et au final qui s'avère terriblement émouvant. Je suis mon corps dans la mesure où « *L'image du corps n'est pas séparable du moi. Et le moi n'est pas séparable de la peau. Le corps désigne le sujet et l'image désigne la peau de l'être, comme enveloppe et comme matière.* »³³

Métamorphoser l'identité de sa peau de femme, séduire pour faire frémir, enchanter pour rebuter, toujours laisser l'autre dans le doute jusqu'à atteindre son propre questionnement identitaire et

31 Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, p.79.

32 Henri-pierre, Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin Éditions, 1998, p.39.

33 Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.36.

corporel. Défaire les apparences pour en construire de nouvelles, défier le réel et le non falsifiable, montrer qu' « *il s'agit de démultiplier les points de vue, d'envisager le corps comme une surface sensible, à la fois image et productrice d'image.* »³⁴

Se servir de mon corps en tant que femme dans mes réalisations, va donc au delà d'instaurer des suites de simple autoportraits puisqu'il s'agit également de reprendre le droit de légitimité sur soi. Mon moi physique, spirituel mais aussi métaphysique puisqu'en enregistrant la projection de mon image, je m'assure de la légalité de mon existence. Outre le fait de dénoncer de manière dégagée un asservissement de l'image féminine, je préfère me focaliser sur des questions plus cruciales qui touchent franchement la substance vitale et l'expérience du vivant. Alors, qui de mon corps où de mon moi régit vraiment cette identité hybride et floue? Le sentiment d'appartenance que j'ai de mon corps est-il inaltérable? Car tout compte fait, je me dit que « *Cet objet que chacun appelle Mon corps...dont nous parlons comme d'une chose qui nous appartient alors qu'il nous appartient un peu moins que nous ne lui appartenons.* »³⁵

34 Sophie Delpeux, *Le corps-caméra : Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p.145.

35 Paul, Valéry « *Réflexions simples sur le corps* », in Variété, « Etudes philosophiques », Œuvres 1, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

1.2 Attraction & Répulsion

Constamment dans mes productions, je travaille l'attraction³⁶ et la répulsion³⁷ par un mélange ambigu et complémentaire d'érotisme sensuel et de violence insidieuse. Le tout premier artiste à m'avoir inculqué ce principe à la fois dialogique et diamétralement opposé, est le peintre Francis Bacon, qui au travers de ses toiles donne à voir une vision inédite du sublime, une anatomie de l'horreur et l'angoisse même du vivant. Chez Bacon la chair s'exprime comme un hurlement, comme une question irrésolue face au pathétique et à l'absurdité de la vie humaine. Parallèlement à son travail, je voulais donner ma propre vision de ce que sera un jumelage entre beauté et laideur, d'enfin pouvoir créer ce quelque chose où « *votre sensibilité s'attache à une image plutôt qu'à une autre parce que vous sentez que cette image est plus organique qu'une autre.* »³⁸

L'attraction dans mes productions, s'organise d'abord, la plupart du temps, autour du début de la mise en scène, offrant un contexte vierge et la nudité d'un corps de femme qui symbolise une « *Puissance d'attraction et de distraction, puissance d'absorption et de fascination, puissance d'effondrement non seulement du sexe, mais du réel dans son ensemble, puissance de défi.* »³⁹ Cependant malgré ce côté rassurant, dans la mesure où il y a une volonté de mise à nu, d'absence de signe distinctif ou de localisation spatiale, une bizarrerie s'installe irréversiblement dans cette séduction visuelle et c'est par cette gêne que se glisse la répulsion. En effet, la douceur des courbes féminines de mon propre corps va créer une rupture avec les actions que je réalise en parallèle et de ce fait « *jeter le trouble entre le corps et l'image, l'espace réel et l'imaginaire, le sujet et l'objet.* »⁴⁰

Par exemple avec *Impure Drink*, premier opus de mon cycle sur le cannibalisme, la violence provient du corps-même de la femme puisqu'elle évoque le sang menstruel et l'auto-ingestion de celui-ci. Le spectateur est évidemment toujours considéré comme un acteur émotionnel en art, mais chez moi, la médiation s'instaure principalement par le malaise, tout en jouant sur le principe que « *Certains films restent dérangeants, parce qu'ils nous mettent-et c'est certainement à raison la plus profonde- physiquement mal à l'aise.* »⁴¹ Le rendu visuel d'une *inquiétante étrangeté* va marquer les consciences les plus refoulées et créer parfois, de réelles réactions "brutes" offensives de la part

36 Du latin *attractio*, action exercée sur quelqu'un par quelqu'un ou quelque chose qui éveille en lui un intérêt puissant, Larousse 2014.

37 Du latin *repulsio* de *repellere*, repousser, vive répugnance physique ou psychologique pour quelque chose, Larousse 2014.

38 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Entretiens VII 1979, Paris, Flammarion, 2013, p.190.

39 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980, p.112.

40 Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1998, p.130.

41 Julien Bétan, *Extrême ! : Quand le cinéma dépasse les bornes*, Paris, Moutons électriques, 2012, p.12.

d'un public sur la défensive (vues notamment chez des camarades "cobayes"). Le plan principal dans cette vidéo (où l'on voit une femme nue de dos, un verre posé à coté d'elle sur une table) vient progressivement instaurer la représentation symbolique d'un tabou. La tension également est mise en avant par la musique qui est pour moi, un complément essentiel de l'image au même titre que des effets de lumières, car elle adhère à la *peau* de ce que je produis afin de l'intensifier et de solliciter plus de sens. Elle se veut aussi oxymore, car les sonorités sont à la fois caressantes et dérangeantes, on pourrait peut être alors parler de *musicalité du bizarre* ? Ce que l'on retrouve dans les bandes originales de la saga de jeux vidéo de Konami *Silent Hill* composées par le musicien japonais Akira Yamaoka.

Je pense que le sentiment de rejet est d'autant plus virulent, si la personne s'est réellement laissé charmé par les premières secondes de l'image, car il ne faut pas oublier que « *Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre.* »⁴² dans le sens où je fragilise l'autre en le détournant de son propre principe de vérité, de ses propres convictions face à ce qu'il lui est proposé de voir.

Cette association antithétique vient aussi de l'apport de la cosmétique dans mes travaux. Étant très influencée par l'esthétique asiatique et surtout le Japon, j'emprunte certains éléments culturels comme le maquillage que l'on retrouve dans le Butô⁴³ ou celui des Geisha où le blanc immaculé rencontre le rouge vif. La danseuse de Butô Sumako Koseki dira d'ailleurs au sujet de sa discipline que « La rencontre entre le monde matériel et le monde métaphysique se fera par l'émergence de la vie. Accédant à l'état originel de la chair, à ses origines primitives, Hijikata⁴⁴ rejoint Artaud " à l'intérieur des particules où écume le fœtus. »⁴⁵ On retrouve donc chez moi cette volonté d'illustrer un questionnement vital par le corps, l'ornement et le rituel symbolique. Néanmoins, je m'éloigne assez de cette danse, car je ne réalise pas de performances à proprement parler. La caméra est mon outil de transition, l'œil numérique qui fait que tout bascule à l'intérieur d'un espace totalement virtuel. C'est mon terrain, là où se mêle le « *dedans du dehors et le dehors du dedans.* »⁴⁶

Jenny Saville est une des autres artistes à m'avoir positionnée en tant qu'utilisatrice de "*l'attraction répulsive*". Son travail me permet une plus haute identification que celui de Lucian Freud, car il s'agit d'une femme parlant du corps des femmes. Chez elle, cette corporalité est vue de façon

42 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980, p.98.

43 Danse contemporaine japonaise dite du "corps obscur" datant des années soixante, elle relie la vie et la mort, obligeant le danseur à repenser son corps et son être au monde.

44 Tatsumi Hijikata fondateur du buto.

45 http://sumakokoseki.com/pdf/sumako_koseki_1_ame_dansante.pdf

46 Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Folio, 1985, p.23.

réaliste, mais elle n'est pas stable : la chair se meut, s'impose et surtout elle vit à travers son opulence et sa difformité. Les corps que peint l'artiste forment alors un catalyseur d'images qui engendre une communication sensorielle et psychologique avec les spectateurs. Ses corps de femme nous attirent et nous dégoûtent en même temps, car ils exercent sur nous une pulsion de voyeurisme du différent, un peu comme lors d'un *Freak Show*. Partage entre un sentiment de beauté car son talent plastique est irrévocable, le rendu est saisissant, troublant, mais aussi de laideur, car l'excès révulse, il y a trop de chair, trop de graisse, trop de réalisme, trop de différence, trop d'éloignement avec nos habitudes picturales.

Saville dit elle-même à ce sujet durant une interview pour le site du quotidien *The Guardian* :
« *L'histoire des arts a été dominée par les hommes, vivant dans des tours d'ivoires et voyant les femmes comme des objets sexuels. Je peins des femmes comme la plupart des femmes se voient elles-mêmes. J'essaye d'attraper leur identité, leur peau, leurs cheveux, leur chaleur, leur inétanchéité. J'ai cette sensation avec la chair des femmes que les choses se répandent. Beaucoup de zones de notre chair sont bleutées, comme de la viande chez le boucher. Dans l'histoire, les poils ont toujours été réguliers quand ils étaient peints par les hommes. Dans la vraie vie, ils se déplacent, en haut vers votre ventre ou en bas sur vos jambes.* »⁴⁷

Pour déterminer cette ambivalence, je me suis également inspirée du cinéma gore (Dario Argento, Georges A. Romero, Clive Barker) et notamment du *body horror*, la branche horrifique des années 1980, basée sur la métamorphose du corps, sa substance organique et ses fluides. Je suis littéralement captivée par *The Thing* (1982) de John Carpenter, non seulement par les effets spéciaux, incroyables pour l'époque et indémodables, mais surtout par la capacité subjuguante des images, de la tension, de cette créature polymorphe, prenant tour à tour le visage d'un être humain et celui d'un monstre informe. Car dans le film de Carpenter, il est question de simulacre, la chose devient alors la « *Puissance immanente de la séduction de tout ôter à sa vérité et de le faire rentrer dans le jeu, dans le jeu pur des apparences.* »⁴⁸

La filmographie de David Cronenberg à cette même période, s'est aussi distinguée par le fait de travailler sur le corps en mutation avec des films comme *Shiver* (1975) *Rabid* (1977) *The Brood* (1979) *Videodrome* (1982) ou encore *The Fly* (1986). Son film qui m'a le plus dérangé et qui repose véritablement sur l'attraction répulsive est sans conteste *Crash* (1996) adapté d'un livre de James Graham Ballard. Si l'histoire relate le changement comportemental d'un homme après un

47 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jun/09/jenny-saville-painter-modern-bodies>, traduction C. Philipps.

48 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980, p.19.

accident de la route, l'accent mis sur son obsession des corps blessés, traumatisés, handicapés est très malsain. Ici la déformation corporelle s'associe au sexe compulsif, elle est source d'excitation, de fantasmes érotiques, d'un jeu entre les interdits et les extrêmes. Le film fit scandale au festival de Cannes et je me suis sentie moi même très embarrassée lorsque je l'ai vu. Je l'ai ressenti dans ma chair, dans mes tripes, sans savoir vraiment pourquoi bien que le glauque prédomine, toujours est-il que « *l'horreur viscérale parle au corps, avant de parler à la raison.* »⁴⁹ *Crash* est un film qui me répugne du fond des entrailles, auquel je voue une haine farouche et sincère mais inexplicable. Peut-être que certaines personnes réagissent ainsi lorsqu'elles sont confrontées à ce que je fais, cependant je ne pense pas aller jusqu'à la vulgarité comme dans ledit film. Même si je me retrouve nue, que je manipule de la viande ou des matières dans mes vidéo, il y a toujours un degré de pudeur vis à vis de la crudité des images, une réserve, une éthique, peut-être cette part d'extrême orient qui déteint sur moi et que je sauvegarde dans mes visuels.

Son fils Brandon Cronenberg, a d'ailleurs sorti l'année dernière son premier film intitulé *Antiviral* qui m'a également apporté des idées. Ce long métrage qui repose sur des oppositions, fonctionne comme les images répulsives que j'offre, car en jouant sur la porosité des contraires, on opère un basculement de la *doxa*, une perte de repère au niveau de la morale, ce qui va générer une interrogation latente chez le spectateur à travers son propre jugement mais aussi à travers sa propre chair. L'intimité devient telle que l'artiste regarde quasiment sous la peau du genre humain, en rappelant que l'extérieur ressemble à l'intérieur « *Le corps devient blessure.* »⁵⁰

49 Julien Bétan, *Extrême ! : Quand le cinéma dépasse les bornes*, Paris, Moutons électriques, 2012, p.8.

50 Werner Hofmann, Munich , 1981.

1.3 Souffrance & Existence

Faut-il souffrir⁵¹ pour se sentir en vie? Faut-il éprouver un choc pour avoir le sentiment d'existence⁵²? Voici des questions que ma pratique remet constamment en cause, tout en prenant en compte que « *la douleur n'est pas le contraire du plaisir : leur relation est asymétrique. La satisfaction est une « expérience », la souffrance est une « épreuve* »⁵³.

J'ai en effet subi de nombreuses épreuves de par mon corps, notamment en ayant été anorexique au tout début de l'adolescence, ce qui m'a valu une hospitalisation en pédopsychiatrie et une dysmorphophobie⁵⁴ encore assez présente. C'est après cette période charnière dans ma construction identitaire, que j'ai eu besoin de repenser le corps, mon corps, de manière artistique. Je me suis effectivement rendu compte qu'« *Il est un corps qui pense parce qu'il est un corps de jouissance et de douleur, c'est pourquoi il a la capacité de provoquer des questions, de solliciter la réflexion.* »⁵⁵ Transposer sa souffrance passée et les réminiscences présentes de celle-ci n'est pas une tâche aisée, mais elles aident à construire des réalisations singulières et percutantes, car le corps de l'œuvre et le corps de l'artiste ne font plus qu'un, ma peau devient l'écran vidéo. C'est comme se placer comme corps sensible sous une lamelle de microscope en s'abandonnant à une dissection visuelle, se mettre au centre de souvenirs sensuels tout en multipliant les propos, « *Entre corps sensible et corps mémoire, il y a l'abîme du temps. Le corps sensible, soumis au temps qui passe, nourrit le corps mémoire.* »⁵⁶ La mémoire de mon corps ne cesse donc jamais de réactualiser le trauma initial et déclencheur de l'acte démiurgique. La création est certes cathartique, mais tout comme Emmanuelle de Ramette, l'art me place au-delà me faisant construire un véritable saisissement de l'identité plastique de ma pratique: je m'expose corporellement alors que la pathologie pousse au contraire. Je n'y vois personnellement aucun courage, même si c'est toujours délicat ou risqué de se mettre totalement à nu par des autoportraits si osés, si frappants. En prenant du recul, je réalise que ma démarche est une réelle investigation sur mon moi-peau et ma récolte d'indices engendre ces vidéos à caractère énigmatique et symbolique. Une charade à la fois pour les autres, mais aussi pour moi-même, rappelant que « *le corps souffrant cherche les mobiles du drame, il enquête sur soi. La souffrance comme le bonheur, révèle l'humanité à elle-même. "Souffrir pour comprendre",*

51 De l'ancien français *sofrance* et latin *sufferentia*, fait de souffrir, douleur physique ou morale, Larousse 2014.

52 Du latin *existentia*, fait d'exister, d'avoir une réalité, Larousse 2014.

53 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p.227.

54 La dysmorphophobie est un trouble de l'image corporelle, le malade est persuadé qu'une partie de son corps est déformé et a peur d'impressionner défavorablement son entourage. (<http://www.vulgarismedical.com/encyclopedia/medicale/dysmorphophobie>)

55 Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, p. 127.

56 Daniel Sibony, *Violence*, Paris, Seuil, 1998, p.35.

disait déjà Eschyle.»⁵⁷

Mes antécédents pathologiques sont donc un facteur efficace de production, car j'arrive à retranscrire subtilement des accents doloristes. Les images sont fausses, fantasmagoriques, truquées par le jeu du montage, or la douleur est bien présente, ancrée et sublimée par le jeu du corps. Comme le dit Ardenne « La maladie ? Elle change mon corps comme l'art lui aussi le change. Elle est, pour cela, sa compagne logique. »⁵⁸

The Meat Cycle s'apparente au cycle vidéo qui représente le mieux la souffrance, car la violence y est substantielle, nettement plus valorisée. J'ai d'ailleurs vu la mise en place de ce projet comme un parallèle avec la thématique de l'épidémie, comme si le cannibalisme devenait une véritable altération de l'organisme, d'où la prépondérance du sang et le fait que tout ait été tourné en couleurs, « il s'agit d'une image que la conscience construit dans la souffrance de vivre. »⁵⁹ Ici le corps s'ouvre comme une plaie béante, une plaie infectée et contagieuse. Ce même corps dans ce cycle devient beaucoup moins passif, là où *The Flesh Cycle* montrait un corps marqué et dominé par la trace, *The Meat Cycle* donne à voir l'image d'un corps non plus supplicié mais révolté, comme à l'heure de ma propre adolescence. Le corps se convulse, il ondule, les ongles grattent frénétiquement, la bouche mâche énergiquement, il y a comme une insurrection interne, une avidité vitale, un besoin d'immédiateté entre le corps et la vie. La performance ressemblant le plus à une transe chamanique reste celle de *The Finest Meal* effectuée dans de la farine, rassemblant une étrange combinaison entre langueur et agressivité, comme si le corps luttait en lui-même contre ses propres pulsions: « La révolte prouve par là qu'elle est le mouvement même de la vie et qu'on ne peut la nier sans renoncer à vivre. Son cri le plus pur, à chaque fois, fait se lever un être. »⁶⁰ Le cri que résorbait la bande de scotch "fragile" dans le cycle précédent avec *FRAGILE Surrounded Body* est désormais aboli dans ce cycle, laissant au rôle de la bouche et des dents une portée symbolique forte rejoignant la théorie du *cri primal* d'Arthur Janov. Dans ma dernière réalisation *The Saddest Sorrow* pour *The Love Cycle*, la souffrance est omnisciente et beaucoup moins sensationnelle. Parlant du deuil, l'acceptation de la mort est vue ici comme une résignation, une façon de dire: le combat est déjà perdu, maintenant il faut tenter de se reconstruire, se reconstruire. J'ai perdu mon père en juin 2012, la révolte était une phase en amont et lors du décès elle s'était complètement tarie. Le noir et blanc utilisé souligne ce fatalisme ainsi que l'éloge des pleurs qui est impliqué, car

57 Paul, Ardenne *L'image corps, figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Édition du regard, 2001, p.77.

58 *Ibid*, p.78.

59 Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.78.

60 Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p.365.

« Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur, et dès lors je m'en accommode: je puis vivre avec elle, parce que, en pleurant, je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille le plus "vrai" des messages, celui de mon corps. »⁶¹

Je veux que ces vidéos soient le témoignage du vivant et à fortiori, de mon existence. Elles sont un mélange ambigu de provocation, que j'ai acquise adolescente, et de ce tourment également vécu à la même époque. La vidéo est donc le "support-récipient" où je déverse et me purge de toute la détresse passée qui me hante encore parfois. Je vois donc la continuité de mon travail comme le cri insidieux de la revendication d'une existence, de mon existence (je suis un bébé éprouvette), et comme de déclarer *« Vivre son corps, ce n'est pas seulement atteindre une maîtrise de soi, ou affirmer un puissance, une jouissance, mais c'est aussi découvrir sa servitude et reconnaître ses faiblesses. Si notre corps magnifie la vie, il proclame aussi la mort. Si notre corps connaît le plaisir, il subit aussi la douleur. »⁶²*, douleur d'une existence éphémère qu'il faut à tout prix essayer de rendre pérenne, de comprendre, d'assimiler et d'aimer.

Au vu de l'origine de ma propre naissance, j'ai du mal à accepter la légitimité de mon "vivre", de mon existence. Le format vidéo interroge de ce fait immédiatement la vie, en établissant une sorte de "miroir virtuel" où l'on peut se voir au même titre que les autres perçoivent notre image extérieure. L'écran fixe donc un recul, enregistre des instants de vie simulés et projette un corps-image. Si je suis passée du dessin à l'interface vidéo c'est parce que j'avais besoin de matière palpable, de relief, de sensations plus vives, plus vivantes. Je ne voulais plus l'évocation picturale du corps mais la vraie chair palpitante, et par cette chair, étendre un domaine d'impact et d'échange beaucoup plus probant. C'est ainsi que j'ai ouvert mon travail : j'avais enfin pris sensiblement en considération la présence du spectateur, l'autre, cet autre, mon autre. De cette façon *« par cette chair, mon corps en tant que sentant sensible adhère au corps d'autrui en tant que sensible sentant. »⁶³*

Par la présence de l'autre, je veux alors valider ma propre réalité au monde en lui soumettant ce que je suis et ce que je fais, *« Car rien n'existe par nature, tout n'existe que par le défi qui lui est lancé et à quoi il est sommé de répondre. »⁶⁴*, mon défi à moi est que chacun se rende compte de son existence sensible à travers l'image de transfert de mon corps. J'ai beaucoup parlé de violence à

61 Roland, Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.215.

62 Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, p. 87.

63 Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, p.53.

64 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980, p.126.

l'encontre de mon public, mais il y a de même une grande implication d'amour, un appel tacite à la reconnaissance parce que « *Croire en l'image semble demander à l'image de nous aimer, comme une figure positive maternante, une icône bénéfique. Car l'image est porteuse d'autorité et de désirs d'amour, de comblements du manque à être. Le verbe fabrique un réel performatif: Je te montre! Je te fais exister!* »⁶⁵

C'est alors par le regard de l'autre que je me fais collectivement exister, mon identité et ma vie n'étant ici vécues que par la seule perception d'un corps inconnu du spectateur; cependant, non familier ne veut pas sous-entendre un manque d'empathie, bien au contraire. C'est en opérant une projection virtuelle de ma corporalité que j'accède à ma réalité, à ma nature complète comme « *L'image réinvente le corps et le corps réinvente l'image dans un processus de régénérescence mutuelle.* »⁶⁶ Car même si l'écran est en soi une barrière, il est anéanti par l'universalité de ce qu'il dévoile: la peur irrationnelle et métaphysique d'être en vie, d'être l'acteur véritable de sa propre histoire, d'être en soi dans sa propre peau et de n'avoir aucun autre ressort que de l'assumer.

65 Steven Bernas, *La croyance dans l'image*, Paris, L'harmattan, 2006, p.118.

66 Cécile Chich, Marie-José Mondzain, *KLONARIS / THOMADAKI Le cinéma corporel Corps sublimes / Intersexe et intermédia*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.36.

Partie 2 : Face à Soi

Comment appréhender son corps lorsque notre vision de celui-ci est totalement altérée? Quand j'y pense, le médium vidéo est un des meilleurs moyens permettant de savoir ce à quoi je ressemble, ce à quoi les autres peuvent m'associer, ce que peut représenter mon corps, ce qu'il peut être ou prétendre à être. Seulement, j'associe la manière dont je me vois à la manière dont je me filme: mon corps est un assemblage d'éclats, un morcellement anatomique, « *C'est un être informe dont je ne prends jamais qu'une vue fragmentaire, étant du même côté que lui. Voyant et visible, sentant et sensible, touchant et touché, il m'ouvre au monde en prêtant sa propre profondeur aux choses.* »⁶⁷ C'est mon corps brisé, vu et créé par le prisme déformant de la mémoire de ma peau, la mémoire empirique de la maladie passée. Être face à soi, se voir comme projection, comme fiction du réel, comme entité à la fois organique et fantomatique, c'est être à la fois puissance et vulnérabilité, exposition de ses propres faiblesses mais aussi reconnaissance de son statut d'être vivant. Les spectateurs ne peuvent pas nier mon image et moi-même par cette occasion car « *se voir c'est le début de savoir être; quand on arrive à se voir, on est en mesure de se connaître dans la pensée.* »⁶⁸

Par ma propre image, mon identité, je tente donc de savoir qui je suis mentalement, de rallier à la fois l'enveloppe charnelle et le spirituel, ce que l'occident s'est évertué à séparer depuis l'Antiquité. Écouter son corps est alors la première chose à faire, le voir, le sentir surtout, accepter son fonctionnement, sa beauté, ses défauts, le faire exister au monde, exalter son unicité voire sa singularité. Faire vivre son corps, c'est aussi le voir vivre de soi-même, se rendre compte qu'il s'agit bien de soi et non pas de n'importe qui. Je dois donc ressentir mon vivant à l'intérieur de moi-même mais également en voir les effets, me rassurer visuellement et métaphysiquement sur ce que je renvoie. De ce fait « *Quand un homme s'égoutte, s'irrite, s'apitoie, souffre, s'enhardit ou ressent quelque émotion, il est habité par des pulsions qu'il éprouve au dedans de lui-même, dans sa "conscience organique" ».*⁶⁹ Ma conscience organique est donc intrinsèquement liée à mes rendus vidéo qui se veulent la reconversion de l'instinct du vivant sous forme d'allégorie plastique. Quand, au sens propre, je me place face à mes vidéo, je ne ressens pas de malaise mais un apaisement, un apaisement qui implique d'essayer de créer un nouvel espace expérimental, de repenser l'image et le sens de la beauté, mais aussi de faire partager les émotions et de pallier à cette solitude interne en

67 Martin, Legros, *Qui est mon corps ?* in Philosophie Magazine n°74, Paris, Novembre 2013, p.45.

68 Steven Bernas, *La croyance dans l'image*, Paris, L'harmattan, 2006 , p.263.

69 Jean-Pierre Vernant , *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Folio-histoire, 1996, p.21.

mettant en place une connexion collective intense, oscillant entre proximité et promiscuité.

Comment réagir face à son double? Où se situe la véritable apparence de l'artiste? Qui est l'authentique, qui est la copie? Où est le vrai, où est le faux? Je vois mon double vidéo comme la part d'inconscient qui cherche à se dévoiler, c'est une figure de remplacement indiquant que « *La peur d'être sans limite, c'est plus que la peur de la mort, c'est l'angoisse du chaos, la peur d'être cloué au non-être.* »⁷⁰ Si je résiste à Thanatos par l'inscription de mon image à travers le temps, je veux aussi me démarquer en franchissant les limites du corps par le simulacre et la manipulation de l'identité. Je n'ai pas vraiment peur de ma propre mort, dans la mesure où je suis rassurée d'avoir trouvé un système personnel de sauvegarde, preuve de la vie que j'ai eue et que je veux transmettre. Je me dédouble, mais je reste la même personne, la seule différence reposant sur l'acte performatif: dans la vie je suis une actrice passive du monde en devenir, dans mes vidéos, je suis actrice et réalisatrice d'un univers que j'ai moi-même prédéfini. Le vrai et le faux se conjuguent donc pour engendrer ce que j'ai à dire, ce que j'ai à montrer, à leurrer. Autobiographique, mon travail l'est, mais il est recyclé sous forme de tableau vivant, de plans inattendus, de matière en mouvement.

En intervenant sur mon corps réel et son autoreprésentation, j'étudie non seulement la transformation de soi mais aussi l'invention d'un nouveau corps, d'une nouvelle identité voire d'une nouvelle vie. Être à l'image, c'est se permettre de se projeter comme extériorité, comme image-monde, comme corps du monde. Expérimenter son corps devient alors une partie intégrante du passage identificatoire d'une personne. En voulant réinvestir la question de la construction identitaire en impliquant un langage symbolique et formel, je réactualise le corps comme support créatif, une "pâte à modeler" en somme mêlant extériorisation et structuration. Il ne faut pas oublier que « *La vidéo est un lieu où se cristallisent les imaginaires subjectifs, où se dessinent des histoires relatant les mouvements psychologique d'un sujet face à son image [...]* »⁷¹ Mise à nu complète entre la nudité du corps et l'apport d'une imagerie nettement psychologique, cependant présence d'une dichotomie affirmée entre une volonté simulée d'être honnête et de tromper juste par la suite.

Que me révèle mon corps quand je le vois à travers la déformation de ma pratique? À la fois que je suis capable de maîtriser l'apparition et la disparition de celui-ci, en faisant alterner sa présence

70 Daniel Sibony, *Violence*, Paris, Seuil, 1998, p. 275.

71 Mathilde Roman, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.27.

tantôt comme sujet inerte tantôt comme sujet productif, que je témoigne clairement de mon appropriation sur lui et que malgré toute ma pudeur, je suis prête à offrir mon image comme une icône communautaire. Me voir ne me fragilise pas, au contraire, cela me rend plus forte dans ma démarche et dans ma vie de femme, c'est du reste le ciment invisible qui les font se rendre irrémédiablement subsidiaires.

Cette confrontation entre ce que je suis et ce que j'affiche est relativement complexe, car c'est un moment où j'arrive à me détacher entièrement de mon apparence et où je vois le corps à l'image d'une scène de théâtre. Il y a le théâtre du monde, à l'extérieur, le versant social, et le théâtre des images, en moi, le versant artistique. Fantasmer le corps à l'image d'un monde est l'apanage de nombreux artistes, dans mon cas je veux alimenter des raisonnements métaphoriques en réinvestissant l'origine de mon identité artistique.

Se dédoubler c'est ainsi s'extirper de son propre corps, pouvoir se mettre enfin à la place d'autrui, d'adopter le point de vue de cet autre, s'immiscer à travers son regard et revoir sa propre subjectivité concernant l'image de soi, car « *C'est en voyant son propre corps prendre forme sur une surface que l'introspection de l'artiste s'approfondit et s'intensifie.* ⁷² » Je vois mon corps donc je le pense, je pense donc je suis, éternel Ouroboros. Je porte alors un regard double, où la puissance cathartique de la métaphore libère l'inconscient des choses que je refoule. "Je" est un autoportrait, "je" est un monde, mais "je" est aussi un autre, cet autre que je tente de toucher par delà les limites du corps, de nos corps.

⁷² Éric Valentin, « *Egon Schiele : une introspection sauvage* », Revue d'Esthétique, Les ruses d'Éros, Paris, Privat, 1986, p.125-134.

2.1 Autoportrait & Symbolique⁷³

Il y a ce corps, mon corps, cet autoportrait désavoué qui revient sans arrêt dans que ce que j'élabore. Si je veux prouver au monde mon existence, il est logique que je joue de la représentation de mon image, cependant celle-ci est constante et je ne pourrai pas concevoir de réalisation sans elle. C'est la mise en forme du fait qu'« *il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage [...] la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse [...] dernière révélation du tu es ceci- Tu es ceci qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe.* »⁷⁴ Montrer mon visage, c'est vouloir métaphoriquement le retourner de l'intérieur, en dénicher les coutures, les particularités, c'est vouloir témoigner de ma conscience organique, l'affirmer tout en ne cessant jamais de la questionner.

Lorsque je ne travaillais pas encore avec le médium vidéo, la dimension d'autoportrait était nettement moins identifiable, je proposais des hybridations corporelles picturales où rien ne laissait deviner qu'il s'agissait de moi. Rechercher le vivant et l'établir en soi est un point inaliénable de cette monstration, car à travers mon autoreprésentation « *la chair instrument de l'art et art de l'instrument fait et défait les concepts de désir et de mort.* »⁷⁵ Lutter contre le morbide en exaltant de soi-même l'essence de sa propre vie, plier son corps, plier sa chair, devenir le corps de l'illusion au centre du réel, un réel qui « *ne reviendra jamais, puisqu'il est déjà là.* »⁷⁶ Lors de ma toute première phase de construction artistique, je me suis beaucoup formée sur l'œuvre de Francis Bacon comme je l'ai précédemment fait remarquer, et il est incontestable que ses propres autoportraits m'ont influencée. Cependant ce n'est que très récemment que j'ai pris conscience que je me basais sur le concept de trinité: en effet comme pour ses triptyques, je crée des cycles de vidéos allant à chaque fois par trois.

Par exemple dans *The Flesh Cycle*, je divise mes autoportraits dans l'ordre visage/ corps/visage-corps, comme si chaque vidéo était une toile où le corps se fragmente dans un ordre précis. Il y a toujours un rapport de construction et de déconstruction corporelle, de réassemblage, de progression et d'évolution. Dans mon projet en cours *The Love Cycle*, cette particularité s'opère par

⁷³ Du latin *symbolum*, du grec *symbolon*, pouvoir d'un signe figuratif, d'une image, Larousse, 2014.

⁷⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire II, le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p.186.

⁷⁵ Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.82.

⁷⁶ Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Folio Essais, 1993, p.13.

l'implication croissante de l'importance du corps à travers le cadre. La première vidéo *The Saddest Sorrow* est centrée sur le visage, puis le cadrage s'élargit dans le second projet allant jusqu'à la taille, pour finir à une visualisation complète du corps dans la troisième et dernière réalisation.

L'altération du regard sur son propre corps pour en dégager des constituantes plastiques, revient également avec l'apport des productions de Jenny Saville, que j'ai connu dès ma première année de licence en art plastiques, quand je travaillais encore le dessin. Saville m'a aidée à développer une certaine partie de mon travail, dans la mesure où le corps fait figure de manifeste contre la *doxa*.⁷⁷ C'est une des artistes qui m'a montré comment le corps pouvait être l'élément organique de la lutte contre les idéologies sociales prédominantes, un moyen de dire « si vous faites pression continuellement sur moi, je vous renverrai la balle à contre pied, avec toute la douleur que vous m'avez fait subir jusqu'à présent ». C'est un affrontement comprenant principalement la manipulation d'images qui s'opère entre l'artiste et la société. Sa peinture, comme celle de Francis Bacon ou encore de Lucian Freud, a la particularité de savoir retranscrire l'empreinte d'un mal de vivre très contemporain. « *Pour reconstruire une mémoire que sous-tend une chair meurtrie, l'image peinte devient un lieu d'acceptation du repentir.* »⁷⁸

En restant dans l'avancée de cette dimension, le réel aboutissement de l'autoreprésentation s'est établi en seconde année de licence, quand j'ai découvert le travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. Je venais tout juste de me reconvertir à la technique vidéo, et la visualisation de leur *Double Labyrinthe* (1976) en cours de cinéma expérimental, a été une révélation pour deux choses centrales. La première est que je trouvais enfin un exemple parlant d'autoportrait féminin méticuleusement mis en scène, basculant entre onirisme et réalité. La seconde était que je détectais une connexion singulière entre mon propre mode de pensée imagée, et leur langage codifié symbolique. Leur œuvre complète reste encore à ce jour, le point culminant de mes repères artistiques tant « *Leurs images ne laissent pas indemne. Elles perturbent et déroutent car elles naviguent du côté de l'interdit, de l'invisible, de l'envoûtant. Elles marquent, laissent des traces.* »⁷⁹ C'est également à partir de ce moment que mes autoportraits sont devenus indivisibles des notions de rituel et de métaphore visuelle. J'ai de ce fait, commencé à habiter l'image pour créer un nouveau langage, un langage où le corps compose la grammaire d'une identité illusoire et où « *Il convient alors à la forme dramatique de se tenir au plus près du supplice qu'est la condition*

77 Du grec *doksa* rumeur, ensemble des opinions communes des membres d'une société, Larousse 2013.

78 Eliane Chiron, Anais Lelièvre, *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012, p.171.

79 Cécile Chich, Marie-José Mondzain, *KLONARIS / THOMADAKI, Le cinéma corporel Corps sublimes / Intersexe et intermédia*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.21.

*humaine et d'aspirer notamment grâce à la force rituel, voire la transe, à la redécouverte d'une dimension sacrée ou métaphysique.»*⁸⁰ Se servir de la portée esthétique des symboles afin de mettre en place un univers fictif, revient à faire appel à un système universel de lecture et de compréhension, riche d'interprétation et de problématisation car simultanément « *mon autoreprésentation artistique et aussi dans cette mesure une représentation de la société.»*⁸¹

Le langage symbolique investit toutes mes créations, instaurant par la même occasion un code chromatique spécifique où les vidéos seront soit tournées en noir et blanc, soit en couleur. Une des figures revenant le plus souvent, est la présence du rouge à lèvres vermeil. Rappelant le sang, il est utilisé depuis mon premier cycle pour incarner un tissu organique voire sexuel. Ainsi le maquillage accompagne ma pratique, car il fétichise en un sens l'épiderme, le cutané, laissant sous entendre avec véhémence que la « *cosmétique est donc le nom d'une puissance qui réunit l'esthétique et l'éthique dans un art du combat.»*⁸² En effet, même si le corps est acteur, il est aussi parure, rencontrant le trio schématique du vocabulaire cosmétique que sont le blanc (de la carnation), le rouge (des lèvres) et le noir (des yeux). Le blanc immaculé est particulièrement présent dans ma vidéo *The Finest Meal*, réalisée en hommage au double labyrinthe de Klonaris/Thomadaki par le fait de d'enfariner le corps.

Symboliquement parlant dans ce travail, la figure féminine est conditionnée comestiblement via cette métaphore de la farine qui recouvre tout son corps ainsi que le sol. On peut également voir cet enfarinement comme une peinture corporelle primitive rituelle, une parure qui va de plus en plus se souiller et se former. Ce rapport au corps se veut également très sensuel: le toucher est en éveil ainsi que les sens liés au fait de manger. La femme archaïque redécouvre donc son corps à la fois comme organe sensoriel et suave, mais aussi comme nourriture inédite. La présence de l'œuf dans cette même vidéo, renvoie à la fécondité et à l'image réifiée de la vie contenu dans l'orifice ambigu de la bouche. C'est par la fusion de cette dualité qu'une perte de la raison et qu'une violence progressive s'installe. Désorientation, volupté et érotisme créent la langueur des images relevée par la plainte auditive lancinante et inquiétante qui les accompagne. L'image est vaporeuse (comme filmée à travers un objectif recouvert d'un dépôt de poudre), elle se veut douce mais accentue de façon efficace la venue graduelle de la couleur rouge que l'on retrouve inévitablement. Effectivement, ici, l'immaculé se teinte progressivement de sang jusqu'à recouvrir l'entièreté du corps, telle une représentation chromatique ascensionnelle de la folie qui annonce le dernier acte en

80 Pascale Risterucci, *Tod Browning, fameux inconnu*, Paris, Charles Corlet, 2007, p.149-150.

81 Valie Export, Austria, Vienne, Rosenbaum, 1980, p.13.

82 Christophe, Kihm, *L'épreuve de l'image*, Paris, Bayard, 2013, p.161.

préparation du cycle.

Globalement, le rouge apparaît à la fin de mon premier cycle *The Flesh Cycle* par l'intrusion de la couleur dans *FRAGILE Surrounded Body*, où l'écriture vermillon sur le scotch, prépare au faux sang dans *The Meat Cycle*, tandis que *The Love Cycle* de son côté, débute avec le noir du deuil et de la cendre, le tout rejoignant le principe que « *le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive [...]* »⁸³

Dans le dernier cycle en cours, les fluides corporels symbolisent les divers stades de l'amour d'une femme envers les différents hommes de sa vie: les larmes pour le père, le sang pour l'amant, le lait pour le fils. Par les fluides, il y a donc une reconnaissance intime du corps ainsi que de ses pulsions, il y a création d'un glissement où l'on peut entrer véridiquement dans la substance des choses, tout en s'axant sur des métaphores renvoyant au sexe féminin: le lait appelant à la comparaison maternelle, le sang s'inscrivant dans le flux menstruel.

A travers cet ultime cycle, il y a la volonté d'établir une véritable connexion avec le stade antérieur, *The Meat Cycle* axé sur cannibalisme car « [...] *le lait maternel, le sang, les larmes, la sueur: toutes ces gouttes de nous que l'autre avale et boit avec délice, tout ce qui s'écoule de nous pour rejoindre le corps de l'autre, qu'est-ce sinon une forme de cannibalisme où l'on se nourrit de l'autre?* »⁸⁴ C'est également la métaphore d'une énergie à transmettre, d'un corps à corps, d'un don de soi, d'un liquide qui circule de manière universelle entre moi et le reste du monde humain, du monde des vivants.

Car ce que je produis, malgré un caractère premier très provocateur, possède un réel désir d'amour. Non pas de recevoir mais de donner, de faire circuler son reflet comme une offrande de son image-corps au reste du monde, étant à la fois paradoxalement consécration et sacrifice, dédication et artifice. L'ensemble de ces 3 cycles complet voulant traduire que « *l'amour, devient ainsi ce qui rôde en nous de plus corporel[...] il s'attache totalement au corps, mais tout aussi totalement au corps en tant que symbole [...]* »⁸⁵ Un corps symbole universel d'amour, de fantasme, de peur, d'empathie et de crédulité, un corps, défiguré, sublimé, assidûment partagé entre un excès imposant et cet irrémédiable envie d'atteindre l'autre.

83 Charles Baudelaire, *Éloge du maquillage*.

84 Julien Picquart, *Notre désir cannibale*, Paris, La Musardine, 2011, p.14.

85 Lou Andréas- Salomé, *Eros*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p.94.

2.2 Amour & Hubris⁸⁶

Comment en venir au fait que montrer mon propre corps, revient donc également à en faire un corps d'amour⁸⁷, à façonner une icône universelle par le don public de son image? On peut dire qu'il y a alors une énorme contradiction dans ce que je produis, puisque je tends autant à maltraiter qu'à aimer le spectateur, et pour cause, j'entretiens avec lui le même rapport que j'ai avec mon corps, à la fois chéri et renié. Oser se dévoiler nue face à une caméra ou un appareil photo numérique n'est pas vécu comme une épreuve, je le ressens comme un moment de vérité et de grâce, une sorte d'instant décisif où je peux enfin léguer quelque chose de sincère: une pulsion de vie qui évolue de l'écran pour enfin le traverser et transmettre indéfiniment. Comme je travaille sur les métaphores d'une corporalité essentiellement organique, ce que je dresse s'apparente à dire: « *Si j'ouvre mon "corps" afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous.* »⁸⁸ En effet si je m'expose ainsi, c'est pour générer un panel d'émotions qui se veut sans égal, créer un frisson d'introspection sur ce que nous sommes au plus profond de notre enveloppe charnelle, toujours troubler et projeter un doute métaphysique à même le corps, le corps de l'autre.

Un corps est un réceptacle de sensations qui a la particularité de ne jamais être complètement isolé puisque son semblable est multiple, c'est un avatar commun propre à l'humain « *puisque être humain c'est percevoir et sentir, puisque "rien d'humain n'est tout à fait incorporel".* »⁸⁹ C'est une manière de bouleverser la considération d'observateur passif du public, afin qu'il saisisse que la dimension corporelle se place dans un exercice du quotidien de la relation à l'autre. Pour moi, aimer c'est se nourrir de l'autre, comme une unité qui affirme " touche-moi, mange-moi, bois-moi"(à l'image temporelle de mes cycle 'peau-viande-liquide'). Dans le corps tout est à la fois haine et amour. C'est aussi sur cette antithèse que je base mes réalisations et que l'on ressent cette attraction répulsive, car il ne faut pas omettre que « *l'amour nous a fait sentir la mort et éprouver la précarité de notre condition.* »⁹⁰

Toucher l'autre par son existence, est personnellement un exemple de beauté absolue voire de sublime qu'incarne pour moi Marina Abramovic dans la mesure où « *l'amour d'autrui est un acte de reconnaissance de notre unité enfin recomposée de l'image de soi.* »⁹¹ Après avoir vu le

86 Mot grec incarnant dans l'Antiquité, la démesure humaine, Larousse 2014.

87 Du latin *amor*, sentiment très intense, attachement englobant la tendresse et l'attrance, Larousse 2014.

88 Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004.

89 Jean-Yves Mercury, *L'expressivité chez Merleau-Ponty : Du corps à la peinture*, Paris, l'Harmattan, 2000, p.97.

90 Julien Picquart, *Notre désir cannibale*, Paris, La Musardine, 2011, p.72.

91 Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.136.

documentaire *The Artist is Present* de Matthew Akers, et la continuité de sa performance phare au MoMa de New York, j'ai vite saisi que cette artiste devenait une figure d'amour universel, à la fois victime et bourreau. Cet aspect qui me fascine s'inscrit sans doute dans l'incarnation d'une figure féminine quasi christique, une "presque madone" qui semble être traversée par l'énergie et le mystère de la vie.

Je pense que malgré moi, la scène où l'artiste revoit Ulik m'a beaucoup inspirée pour cette thématique de *The Love Cycle* et que depuis, lorsque je la vois, je l'associe inconsciemment à ce qu'elle a provoqué et répandu en moi. Ce qui est également sidérant chez elle, est qu'elle arrive à jouer sur l'ambiguïté même de son personnage qui oscille incessamment entre la sainte et la sorcière (les inscriptions *witch* sur les affiches de sa rétrospective à New York m'ont beaucoup marquée, je ne pensais pas que les gens puissent prendre à ce point son travail au pied de la lettre au point d'éveiller en eux une haine latente...) Toute femme lors de son existence endosse tour à tour le rôle de l'ange et de la putain, que ce soit à travers le regard des hommes mais aussi de ses semblables. Le mysticisme de ses productions me touche par leur style simple, épuré, presque muet en apparence mais si bavard au niveau spirituel. Abramovic est ainsi le grand gourou de cette forteresse imprenable qu'est le corps, un corps de femme, son outil plastique, mon outil plastique. Je m'éloigne évidemment d'elle en bien des points, mais je m'en rapproche aussi certainement, surtout quand elle affirme que « notre art se doit d'être perturbant, inquiétant, politique, social, divinatoire. » Notre corps transcende alors notre art, car il touche l'humanité entière dans son enveloppe commune, dans sa peau, au plus profond, jusque dans sa chair.

Faire se sentir humain, faire se sentir vivant, faire se sentir vulnérable, rappeler constamment cette fragilité qui nous anime conjointement est un fait évident dans mes vidéos. Accompagné de la dimension d'amour, cela rejoint de manière assez probante la démarche de Gina Pane, sauf que je n'insère aucun contenu politique. Je me place dans la position que créer c'est aimer, « *aussi l'amour et la création sont-ils, dans leur racine, identiques: en toute création, c'est l'œuvre qui jaillit vivante de l'amour tout puissant que provoque son objet.* »⁹²

Dans ma vidéo appelée *Stroked Skin* tirée du cycle *The Flesh Cycle*, le rapport à l'amour est déjà présenté implicitement, puisque l'on retrouve un corps de femme doucement marqué par les instruments de cuisine que manipulent des mains masculines. Sadomasochisme latent, jeux érotiques, respiration omniprésente, voix frêle presque enfantine qui murmure pour se briser dans

92 Lou Andréas- Salomé, *Eros*, Paris, éditions de Minuit, 1984, p.57.

la succession des plans, tout évoque la mise en scène d'un instant intime au sein d'un couple qui n'est symbolisé que par la fragmentation des corps, les ustensiles devenant la prolongation métaphorique des membres de l'amant. Dans le cadre du cycle entier, cette vidéo sonne comme un interlude puisqu'elle se situe chronologiquement entre *Distorting Face* où je me ficèle le visage, et *FRAGILE Surrounded Body* où je me scotche le corps, en somme deux actions assez abruptes. Cette brutalité revient de manière très poussée dans le cycle suivant *The Meat Cycle*, on l'on passe donc très concrètement de la peau à la viande. Il n'y a alors plus de douceur sensuelle, de tendresse, mais de l'acharnement anthropophagique, tourné vers soi-même mais surtout vers la personne affectionnée, car je me réfère emblématiquement au fait que « *le stade ultime de l'amour [...] c'est l'incorporation de l'autre, c'est l'ingurgitation de l'être aimé.* »⁹³ Dans *Impure Drink* ainsi que *The Finest Meal*, il n'y a pas encore cette idée qui est développée dans le dernier volet *Eat my Meat* où comme je l'ai évoqué précédemment, la femme prend la place de l'homme par son statut de génitrice dévoreuse. L'ébauche de la seconde vidéo s'intégrant dans *The Love Cycle*, s'attaque encore à cette violence amoureuse, puisque je veux mettre en scène le martèlement physique d'un cœur gorgé d'hémoglobine, métonymie sanglante de l'asservissement amoureux et citation de la légende du " cœur mangé". Dans mes productions, l'amour est immuablement perçu comme une démesure, d'où le traitement extrême que j'en fais à chaque évocation.

Pourquoi transposer l'amour sous le joug de l'agressivité? Qu'engendre l'excès crée dans les mises en scène? Étant d'un naturel doux même si parfois impulsif, avoir recours à la violence me permet de déplacer ma propre identité, d'en alimenter une nouvelle, plus grave, beaucoup plus instinctive. Même si elle est éloquente, cette violence s'associe au gore burlesque, particulièrement quand on visionne *The Meat Cycle*. En effet, il y a un côté éminemment grotesque parce que c'est une violence simulée, truquée, voire chimérique. Mais si il y a brutalité c'est pour raviver une stimulation, une stimulation où « *la violence à l'image structure le droit de défense du spectateur en l'autorisant et en l'encourageant au combat, à la domination sur sa propre vie.* »⁹⁴ L'excès n'est pas la finalité, il est la mise en œuvre. Tout comme Saville qui réveille les consciences en exposant un excès de chair, je désengourdis les regardeurs par un excès dans l'action et dans le résultat visuel. Ce qui marque dans ce que j'élabore, c'est l'effet de surprise construit par la progression chronologique de l'agissement. On ne s'attendait pas à cette issue, on est perplexe, amusé, stupéfait... Bref, il y a une mutation incontrôlée et incontrôlable qui se déroule sous les yeux, un basculement où cette figure à laquelle on faisait plus ou moins confiance nous trahit complètement,

93 Julien Picquart, *Notre désir cannibale*, Paris, La Musardine, 2011, p.70.

94 Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.64.

à partir du moment où elle quitte toute logique commune, toute morale, où elle fuit littéralement la *doxa*. L'excès ici livre une permutation de l'identité, « car "être soi-même" coïncide ici avec "se prendre pour un autre" »⁹⁵. C'est le déclencheur phare de l'introduction du bizarre dans mon travail et c'est à la fois d'une rupture nette ainsi que d'un détachement graduel que l'on est témoins.

Au niveau de l'audiovisuel, je me positionne entre Cronenberg et Matthew Barney, rejoignant la violence viscérale de l'un et la démesure métaphorique de l'autre. Barney est à ce sujet, un démiurge ultime de l'excès, puisqu'il recrée une mythologie complète qui n'a plus de limite puisqu'elle est imaginaire, au même titre que les rituels que je supervise, des rituels déments, absurdes qui s'inscrivent dans une fiction illusoire la plus totale.

Si il y a alliance d'amour et d'excès, c'est donc bien pour instituer une unicité qui atteindra les mentalités voire qui les éveillera. L'autre est celui qu'il faut saisir, qu'il faut ramener avec soi, à qui il faut montrer et démontrer, interroger et répondre, il est celui qui me prouve que « *tout regard humain est ambigu : il est à la fois perception et expression.* »⁹⁶. Il y a accès à l'identité par une inévitable altérité, plus que le reflet du miroir, c'est la différence de l'autre dont je veux m'emparer, que je souhaite reconsidérer. Car mon identité au final, ne devient explicite qu'à partir de l'instant où mon corps tente de s'accrocher à l'image que lui renvoie l'autre, au dehors.

95 Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Folio Essais, 1993, p.101.

96 *Ibid*, p.111.

2.3 Altérité⁹⁷ et Unheimliche⁹⁸

Pourquoi se référer sans cesse à cet autre? D'où vient un tel besoin? Comment l'atteindre? Si je veux créer de nouvelles identités, valoriser mon existence et induire en erreur, je dois constamment compter sur l'altérité avec le spectateur, son empathie, ses réactions, me projeter, vivre ce qu'il vit, devenir son double de corps car « *ce n'est pas l'autre qui double, c'est moi qui suis le double de l'autre.* »⁹⁹ Je me place donc dans un double rôle où je suis à la fois externe, en retrait de par l'action artistique établie, mais également interne au public, dans la mesure où j'indique un référentiel universel anatomique, un corps témoin auquel on peut s'identifier en tant qu'entité vivante, en tant que corps sensible. User de ce corps, est une stratégie majeure pour jouer sur les sentiments d'une tierce personne, car en dévoiler un c'est convoquer l'ensemble, c'est dérouler l'étendard d'une empathie collective.

Lorsqu'au cinéma une scène nous éprouve physiquement, c'est bien souvent parce qu'on malmène le corps d'un des personnages à l'écran, façon très étudiée au passage, d'arriver à « *briser l'indifférence ou l'hostilité du public, à canaliser ses répulsions et ses frayeurs.* »¹⁰⁰

Pour provoquer des effets sur le regardeur, il faut obligatoirement le viser d'une manière plus ou moins implicite, susciter et capter son intention, éveiller des interrogations, faire perdurer une pression visuelle. Ma présence va en effet invoquer l'autre, le sortir de son cadre pour entrer en immersion avec l'univers que je propose, le placer dans le mince interstice entre le dehors et le dedans de la production. Il ne faut pas oublier que je conçois mon travail avant tout comme étant à visée expérimentale, une expérience brusque où la révélation de sa conscience organique est le point le plus primordial parce que « *c'est que le corps seul tient lieu de mémoire.* »¹⁰¹

Le faire croire n'est qu'une astuce pour parvenir à ce réveil corporel ainsi qu'à cette prise de recul, c'est dire en un sens « *peu importe si nous proférons le faux ou le vrai. Seule compte la projection et non la réalité de l'autre, que nous croyons plier à volonté comme un jouet.* »¹⁰²

Le public est un récepteur qui n'a pas qu'une plate fonction utilitaire puisque si je veux intensifier l'altérité, je dois jouer avec de profonds sentiments intérieurs et des émotions cachées très subtiles.

97 Du latin *alteritas*, différence, qualité de ce qui est autre, Larousse 2014.

98 Ou « inquiétante étrangeté », concept freudien sur la différence dérangeante d'autrui.

99 Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Folio Essais, 1993, p.91.

100 François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, L'image 2 / Alain Avila, 1983.

101 Daniel Sibony, *Violence*, Paris, Seuil, 1998, p.45.

102 Steven Bernas, *La croyance dans l'image*, Paris, L'harmattan, 2006, p.16.

Les personnes reçoivent mes messages et me transmettent également un retour affectif très fort. Je suis à la fois un *puppet master* de l'image considérablement cruel, et à la fois une altruiste férue de partage. C'est cette dichotomie qui fait que mon travail fusionne l'empathie et l'horreur, un peu comme si le regardeur était au chevet d'un grave malade, à la fois atteint par le pathétique et l'effrayant de son état.

Le tabou lié au corps et à la chair est toujours d'actualité et c'est pourquoi ce que je crée a un effet immédiat sur le public. Le visiteur est gêné par la vision des plans imagés qui se projettent devant lui, parfois même il a mal ou encore s'indigne. De ce fait « *Le spectateur « outragé » se sent victime d'un art qui ne revêt plus les attributs du sacré[...] Il a le sentiment d'être outragé lorsque l'œuvre ne passe pas à travers ses tabous et ses manière d'être conforme, lorsqu'elle transgresse des normes de goût qui sont censées fabriquer sa dignité de spectateur, ce qui revient « naturellement » à se donner pour garant de la bonne moralité.* »¹⁰³ Je compare souvent ironiquement le spectateur à une « victime » pour cette raison, et je ne cesserai jamais de m'étonner de la brutalité de l'accueil de mes vidéos dont les réactions balancent sans cesse entre admiration et profonde répugnance sans jamais solliciter l'indifférence.

La portée esthétique du corps et sa beauté confrontées à des actions déformantes génère un malaise qui touche le visiteur jusque dans sa propre peau car « *l'intimité organique nous échappe en partie, même si elle se rappelle à nous par la douleur ou le plaisir : c'est une « extériorité interne.* »¹⁰⁴ Le médium vidéo m'aide véritablement à produire des climats particulièrement oppressants où le public se fait happer, parce que « *l'art ne sépare pas le visible en salle et en scène. Le je et l'autre, le dedans et le dehors s'y affrontent. Ils s'y mêlent.* »¹⁰⁵

Dans de nombreux cas, quand je montrais mes réalisations à des élèves lors de présentations, soient ceux-ci étaient fascinés, me faisaient part de leur agréable surprise, soit ils étaient inexplicablement rebutés. Si je dois en croire Gina Pane, « *une forte réaction émotionnelle d'amour et de haine diminue la distance sociale.* »¹⁰⁶ Devrais-je alors être convaincue d'avoir fait tomber certaines barrières? Je pense que si il y a eu de telles manifestations, c'en est bel et bien la preuve affirmée. Je vais relater l'anecdote suivante: au moment de la visualisation de mon cycle *The Meat Cycle*, certaines personnes quittaient spontanément la salle car elles ne pouvaient pas endurer mes images,

103Jean-Marc Lachaud, Olivier Neveu, *Une esthétique de l'outrage ?*, Paris, L'harmattan, 2012, p.288.

104Claude Fintz, *Les Imaginaires du corps*, tome 2, Paris, l'Harmattan, 2000, p.373.

105François Borel, *Le Corps-spectacle*, éd. de l'Université, Bruxelles, 1987, p.102.

106 Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, p.110.

aussi feintes soient-elles, ce qui ne cesse jamais de me sidérer. J'ai tenté d'ouvrir une discussion sur ce sujet avec l'une de mes camarades particulièrement adepte de ce comportement, et elle m'a clairement expliqué qu'elle sentait les visuels à travers son propre corps, que les vidéos étaient trop dérangeantes dans la mesure où elles s'introduisaient dans sa mémoire et ne la quittaient plus, comme des spectres numériques. Auparavant avec *The Flesh Cycle*, une autre étudiante m'avait demandé « pourquoi cherches-tu à me faire du mal? » ce qui m'avait énormément choquée sur le coup; il faut dire j'ai tendance à sous-estimer l'impact de ce que je peux créer, des zones que je peux toucher.

Je rattache donc invariablement l'altérité à l'*Unheimliche* ou inquiétante étrangeté. En effet, ce concept est inhérent à mon œuvre dans la proportion où il « *surgit souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, où un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé.* »¹⁰⁷ Cela semble familier car ce sont des images tournées dans le réel, or ce qu'il s'y passe entraîne la sensation d'un détournement, ce qui occasionne la rupture et le bouleversement des perceptions voire d'une attente. Il y a véritablement l'émergence latente d'une bizarrerie dans ce qui est produit, quelque chose d'insaisissable, de difficilement définissable, le ressenti prégnant de quelque chose qui poisse, qui poisse sur l'image, qui en dégouline comme sa substance propre. L'étrange est un excès parce qu'il nous sort de nos habitudes, il est inhabituel parce qu'il possède une part d'extra ordinaire, il sort des normes, se positionne en marge de la normalité générale, en un mot il est extérieur. Constaté l'intrusion de l'extérieur sur sa propre personne, c'est convenir que « *l'étrangeté, loin de sortir de moi pour se projeter sur les choses, paraît au contraire sourdre des choses et envahir le moi.* »¹⁰⁸ Être en proie à cette intuition qui intervient comme une sorte de menace, désoriente notre intériorité tout en s'exposant comme élément périphérique agissant avec la psyché.

Cette inquiétante étrangeté est présente dans chacune de mes créations, jouant constamment avec les symboles utilisés. Ainsi dans *Distorting Face*, l'anormal prend place par la modification de mes traits que je rends ostensiblement monstrueux. La temporalité clé dans cette vidéo, rend la métamorphose encore plus dérangeante, puisque l'on part de mon visage pour arriver graduellement à un résultat qui ne trouve pas sa place dans le registre quotidien, à savoir un faciès déformé et tuméfié. Dans le restant de cette série et tout le cycle *The Meat Cycle*, c'est d'abord la nudité qui

107 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

108 Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1987, p.14.

frappe, puis concernant spécifiquement *The Meat*, c'est le faux sang, la viande, les aliments, l'osmose de tous ces éléments entre eux qui déconcerte. L'incongruité est de ce fait incitatrice du questionnement du spectateur mais aussi de son malaise, car c'est par l'embarras et l'incompréhension qu'une controverse s'élève. Cette interrogation naît d'une ambivalence à partir du moment où « nous vivons dans un monde de simulation, dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition. »¹⁰⁹

Personnellement, mon vécu le plus probant avec *l'inquiétante étrangeté*, se déroule continuellement quand je visionne un film de David Lynch. Lynch arrive à aménager un monde tellement déroutant, que l'on est entraîné dans un éblouissement quasi onirique. Son film *Eraserhead* (1977) est selon moi celui qui se rapproche le plus de ma démarche, car on y retrouve cette attraction répulsive. On ne peut pas s'empêcher en tant que spectateur, d'être attiré par cet être malformé qui hante le héros, de vouloir le voir, d'être en somme emporté par sa propre curiosité malsaine, mais d'en être tout juste après complètement dégoûté. *Eraserhead* ainsi que la plupart de mes travaux, sont en effet ce genre de films provoquant « une émotion archaïque, non intellectualisée, une réaction immédiate, viscérale et incontrôlable qui touche non à la sphère des valeurs morales, mais à quelque chose de plus archaïque et de vital. »¹¹⁰ Par les images, on peut donc susciter des états véridiquement inaccoutumés voire des dérèglements physiologiques momentanés, preuve d'un pouvoir assuré.

L'assistance de l'altérité et l'instauration du principe d' *Unheimliche* représentent donc les fondations de la puissance et du fonctionnement des visuels créés. Si je veux entrer en contact avec les autres, je me dois de trouver un mécanisme de scission, ce que génère l'inquiétante étrangeté qui lui est indissociable. Cependant grâce à cette utilisation, il y a une unification qui s'accomplit entre moi et l'autre, l'autre et l'image car « l'image fabrique un corps sans organe, là où les intensités passent et font qu'il n'y a plus, ni moi ni autre, mais où moi et multiples fusionnent dans l'unique visagéité de l'image du grand autre. »¹¹¹ Une image patchwork, bâtie de toutes pièces, à la fois miroir et puzzle.

109 Jean Baudrillard « *Le nouvel ordre esthétique* », in *Prétentaine*, n°6, Montpellier, 1996, p.81.

110 Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût: L'art peut-il tout montrer ?* Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2003, p.94.

111 Steven Bernas, *La croyance dans l'image*, Paris, L'harmattan, 2006, p.220.

Partie 3 : Physiologie Factice

Comment inventer un espace où le sentiment d'incertitude devient omniprésent? Pourquoi le corps filmé élimine-t-il la distance? L'importance du médium vidéo dans mon travail est irréfutable, car c'est par lui que je vais construire un démembrement partiel de l'image mon corps, moduler une temporalité singulière et de ce fait instaurer un climat inhabituel. Le grand paradoxe de prendre comme support le corps pour mettre en place du faux c'est que « *le corps constitue l'original par excellence, le point zéro qu'on ne peut ni falsifier, ni banaliser.* »¹¹² J'utilise donc un corps authentique pour le faire basculer en tant que corps artificiel, un corps qui n'est plus sa matière propre mais une matière dont je m'empare et que je remodèle, assemble, coupe, sépare, que je redéfinis entièrement. S'aider du simulacre, accompagne cette reconfiguration corporelle dans sa conception, puisque les actions sont des gestes performés physiologiquement. Un corps fabriqué, l'essor d'un autre moi, d'une nouvelle identité en somme, pour avant tout manifester une image vivante remettant en cause l'idée même du vivant voire de l'existence. Faire pencher l'autre dans l'incertitude de ce qu'il voit, de ce corps, de ces images, c'est lui faire assimiler le principe des images non-sécurisantes, des images qui dès lors que nous y sommes confrontés, nous plongent continuellement dans la perplexité.

Par la vidéo, j'ai la possibilité de magnifier ou amplifier les fragments de mon corps, composer le fil conducteur de l'action, mais aussi préparer ce mécanisme focal qui vise le corps collectif. Mon corps devient un corps d'emprunt, véritable corps-caméra où « *il s'agit d'amorcer un phénomène physiologique, dont le déclencheur est ici la présence de l'artiste.* »¹¹³ Le cadre caméra est crucial pour déterminer la reformulation du corps, car c'est par la prise de vue qu'il y a la phase première du faux-semblant, celle où je mets en exergue un atelier de création d'image minutieuse dans lequel rien n'est laissé au hasard. Isolées de leur contexte de construction, les images exploitent « *la crédulité et la naïveté. La naïveté permet un rapport innocent au monde. La crédulité est portée à croire n'importe quoi.* »¹¹⁴ On peut donc dire qu'il y a une incontestable croyance en l'image, permettant de faire circuler des informations dont le but est de persuader que tout est vrai car issu du réel. Personnellement, je cherche à induire en erreur et non pas être forcément convaincante,

112 Robert Fleck, *L'actualité du happening* in Hors limites. L'art et la vie, 1952-1994. Paris : Centre Georges Pompidou, 1994, p.317.

113 Sophie Delpeux, *Le corps-caméra : Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p.91.

114 Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.48.

c'est le doute qui prime, la gêne de l'évocation, car même si on la sait fausse, l'image ne cesse de perdurer dans le mental, de ce fait « *les images sont poreuses comme la peau, c'est l'épiderme même de l'image.* »¹¹⁵ entre l'image de la chair et la chair de l'image.

Dans l'actionnisme viennois, le corps est lui aussi l'acteur phare d'un simulacre. Schwarzkogler ainsi que ses pairs, ne se sont jamais réellement mutilés comme peuvent le faire croire leurs clichés. Là encore, il y a allusion et non pas réalisation, car les artistes se placent « *dans des mises en scène qui suggèrent plus qu'elles ne montrent des souffrances physiques : des blessures sont évoquées par des bandages ; des liens et des objets coupants avoisinent la peau.* »¹¹⁶ Ce qu'il y a de saisissant avec le corps semblant, c'est que son utilisation permet de franchir de manière très efficace la limite des tabous. Lorsque que j'ai organisé *The Meat Cycle*, l'impact s'est davantage affirmé que pour le cycle précédent et pour cause, puisqu'il traite du cannibalisme. Je sous-entends quand je porte à ma bouche de la chair crüe, quand je montre les dents ou bien quand je fais jaillir le sang, je réévalue la participation mentale du public aux images du monde devant lesquelles il est placés. Dans un registre assez burlesque, l'artiste Patty Chang a traité ce sujet dans sa vidéo *Melon (At a loss)* (1998), avec une connotation plutôt humoristique, puisque qu'elle se mange les seins, représentés par des melons, à la petite cuillère. Il y a donc ici la mimésis et l'acte symbolique qui sont complètement tournés en dérision. Contrairement à Gina Pane qui se mettait bel et bien en danger, je remplace l'émotion de la réalité par l'émotion de l'apparence. C'est aussi là que se place le rapprochement entre performance et art vidéo, par le fait que « *l'artiste filme son image pour convoquer des représentations subjectives et entraîner le spectateur dans des explorations de sa présence à soi et aux autres.* »¹¹⁷

Par le corps semblant, on atteint donc une sorte de transfiguration et une survivance du moi par delà l'image. Chez Matthew Barney, la facticité des corps qu'il élabore, contribue à alimenter une faune mythologique et monstrueuse à valeur immersive. L'hybridation corporelle est la clé de l'univers qu'il met en place, ce qui appelle à une « *autorité de l'image: dans sa manifestation, dans son autorité, elle détermine un changement dans le monde, crée quelque chose.* »¹¹⁸ Simuler pour mieux faire croire, inviter le spectateur à adhérer à ce monde qu'on lui présente et qu'on lui offre, c'est aussi lui demander de faire l'effort d'être ouvert et flexible, de faire face, d'endurer, de ne

115 Julien Bétan, *Extrême ! : Quand le cinéma dépasse les bornes*, Paris, Moutons électriques, 2012, p.8-12.

116 Sophie Delpeux, *L'imaginaire à l'Action. L'infortune critique de Rudolf Schwarzkogler*", n° 7, mai 2000, p. 108-123.

117 Mathilde Roman, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.13.

118 Louis, Marin *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1998, p.14.

jamais se détourner. Lorsque Klonaris et Thomadaki composent leur hermaphrodite, leur ange et autres chimères, on en revient exactement à une dispersion anatomique et dire que le cinéma corporel est donc un art du corps recomposé, d'une physiologie résolument préméditée et factice. Ce sont des images « *vécues en direct par les spectateurs. Ils y participent. Ils sont pris à leurs émotions et ces perceptions les atteignent, les troublent et font peur non comme dans un film d'horreur mais comme une peur de l'intime face à de vrais sentiments.* »¹¹⁹ Au cœur du *make believe* de Walton, de la supercherie et de la tromperie technique, il y a malgré tout l'apparition et la rencontre d'une émotion pure et tangible.

Tous ces éléments me reconduisent inexorablement vers Cronenberg et son *body horror*, car ses films tels que *Vidéodrome* (1983) démontrent clairement qu'« *Entre les multiples tourments physiques imposés aux corps torturés par les fabricants d'images, on repère sans mal une "mécanique", une grammaire spécifique. La priorité, c'est d'entretenir chez le spectateur un sentiment double: d'une part, son propre corps est fragile; d'autre part, la disponibilité éventuelle de ce corps à être ravagé s'annonce totale.* »¹²⁰ C'est comme si la facticité semblait prévenir les regardeurs, les mettant en garde, évoquant un phénomène, un avertissement, elle rejoint donc ironiquement les racines latines de la monstruosité, du monstre, *Monere*, incarnant un présage ou une révélation divine, *Monstranum / Monstrare* étant traduit comme « montrer », qui indique, désigne, fait voir, place à la vue et démontre.

Briser mon image-corps agit alors comme une réfraction sur un public miroir, un public qui voit dans le faux une part de vérité partiellement enfouie, un bout de leur reflet sur l'apparence d'un personnage inconnu. Scénographier sa vidéo et scinder son corps démontre que « *l'art corporel, contrairement à ce qu'on en dit généralement, est, ou devient, un art fictif, enfant d'un musée imaginaire où les artistes ont repris le pouvoir.* »¹²¹ Le pouvoir d'imposer continuellement l'étendue de son imagination et des images qui en découlent, de construire et de déconstruire son identité par le biais d'un corps altéré, de se rêver, de s'espérer, de se retrouver enfin.

119 Steven Bernas, *La croyance dans l'image*, Paris, L'harmattan, 2006, p.33.

120 Paul Ardenne, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p.165.

121 Deny Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris, Folio essais, 2000, p.484.

3.1 Vidéo & Mise en scène

Pourquoi m'être définitivement reconvertie dans le médium vidéo? Comment la vidéo me permet-elle une si grande liberté de conceptualisation? Pourquoi est-ce si efficace encore et toujours ? Mes tous premiers projets pour l'université m'ont permis de comprendre où étaient mes limites, à la fois dans mon questionnement esthétique mais aussi dans la liberté que m'offrait mon ancienne pratique. Je voulais attribuer une véritable notion de vivant à ce que je faisais et le crayon avait fait son temps tout en me permettant d'évoluer. J'ai eu une réelle prise de conscience du fait que j'aimais trop le mouvement et que j'aimais trop la vie, pour rester dans un immobilisme perpétuel des images que je composais. Il me fallait un catalyseur plus vif, plus compétent, il me fallait l'écran, projection du réel, qui permet la mouvance et le découpage du corps dans la plus grande aisance. Étonnamment , la vidéo possède selon moi un caractère plus brut, car elle donne lieu à un transfert direct de ma psyché sur le support, elle est le meilleur instrument que je connaisse pour « *s'imaginer, se représenter, se voiler, faire de soi un monde ou réfléchir le mouvement à travers soi. Trouver ses limites, symboliser ses propres traits, mais aussi porter ses regards sur l'autre, en décliner des portraits.* »¹²²

J'aime tromper, induire en erreur le spectateur, c'est pourquoi je préfère jouer avec le faux semblant des images plutôt que de me mettre réellement en danger. Je ne pourrais en aucun cas, déléguer ce que je fais sous la forme de performances pures et dures. Je crois que ce médium particulier exige une très grande honnêteté vis à vis du public, ce que je n'arrive pas à faire et j'admire le courage de ceux qui y parviennent. En cela, je dois être un peu perverse puisque j'aime malmener la perception de ceux qui regardent ce que j'ai produit, faire croire et non pas faire voir, voilà toute la différence. Néanmoins dans les deux pratiques, on retrouve cette spécificité dans laquelle « *une action se construit entre une mémoire et une interrogation adressée au spectateur sur son comportement individuel. Tout est ouvert, rien n'est résolu.* »¹²³ Lorsque j'assistais à mes cours de cinéma expérimental en deuxième année de licence, j'ai eu un vrai déclic où j'ai sérieusement remis en cause ce médium, ce qui m'a donné envie de l'essayer à mon tour. Une des choses que je trouve les plus captivantes avec l'art vidéo, c'est cette facilité que l'on peut avoir à instituer un irréfutable microcosme, tout un univers autonome en soi, ce que je qualifierai affectivement d'effet "*Polly Pocket*"¹²⁴. Aller mutuellement de l'allusion à l'illusion, partir de l'image pour arriver au mirage.

122 Mathilde Roman, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.13.

123 Anne Tronche , *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall, 1997, p.63.

124 Jouet populaires des années 80 pour fillette, sous forme de boîtes format poche, elles servent à la fois de décors et de rangement pour les figurines de 1,2 cm créées par Bluebird Toys.

Passer à la phase du montage est une des plus grandes sources de satisfaction artistique que j'ai pu ressentir et équivaut parfois à un travail d'orfèvre, à la seconde près, avec un ajustement musical défini. Cette étape de mise en forme des images, établit non seulement la trame narrative et logique que je veux constituer, mais détient aussi le potentiel d'inscrire une façon de faire unique, une marque reconnaissable, en un mot une signature. Étant donné que tout provient de story-boards initiaux, je peux constater que la puissance des visuels originaux est accentuée de manière efficiente par la transposition audiovisuelle. Selon moi cela démontre inexorablement que « *la photo, le film, la vidéo- comme autrefois la peinture et le dessin- ont d'abord pour fonction de conserver la trace d'un fait plastique: ils agissent en tant que constat, mais ils constituent dans la plupart des cas le travail lui-même.* »¹²⁵ Ce n'est donc pas si anodin si j'ai commencé à orienter mes premières esquisses de démarche à travers *The Flesh Cycle*, tournant autour de la thématique de la trace sur le corps.

Comme Matthew Barney où Klonaris/Thomadaki, les images que j'engendre sont des images issues de mon corps parlant du corps, d'où la dimension durable d'autoportrait inséparables de mes créations. L'autre point commun que nous avons, est que nous essayons de déterminer une anatomie, une voix, un squelette à nos principes ou nos idées. Nous réalisons des rêves suspendus, les rendons concrets à nous et aux autres sous forme d'objets immatériels structurés de son et de lumière. Des songes devenant curieusement animés voire vivants, organiques et constitutifs dans leur quintessence même. Le médium vidéo tout comme le cinéma, sont des procédés éminemment somatiques, car ils deviennent pratiquement une chair à part entière, indépendante, qui frémit et fait frémir sous l'interaction qu'elle édifie. Car faire de la vidéo ou du cinéma, signifie de manière effective ne plus faire qu'un avec son médium, le devenir, l'ingérer, le digérer et qu'il nous digère. Ainsi j'en reviens aux propos du réalisateur Théo Hernandez lorsqu'il annonce: « Le cinéma était en moi. Je SUIS le cinéma. Avec la totalité de moi-même. Avec le sang, la mémoire, les os, les muscles, Avec les rythmes profonds du corps, Avec le rêve et la respiration, Avec la peur et le doute, La raison et la folie, Avec les cris et les caresses, Avec la haine, La joie, Et l'ivresse. »

Mais que seraient mes vidéos sans mise en scène concertée? Sans ce caractère faussaire que je valide en tant que marque de fabrique, en tant que pivot manipulateur? Régir son cadre caméra, c'est comme je l'ai précédemment expliqué, placer un décor artificiel¹²⁶ à la manière des

125 François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, Limage 2 / Alain Avila, 1983, p.47.

126 Du latin *artificialis*, conforme à l'art, qui n'est pas conforme à la réalité, Larousse 2014.

actionnistes viennois mais encore, c'est en revenir à dire: « J'ouvre en moi-même un théâtre. »¹²⁷ Filmer le corps devient alors un spectacle, tandis qu'effectuer sa scénographie c'est s'apparenter au théâtre.

Si le monde est déjà en lui-même un théâtre, la vidéo est une mise en abyme de celui-ci, car elle perpétue son image tout en remplaçant le sens. Cette réflexion me fait instantanément repenser au *Vidéodrome* de Cronenberg, car le héros est toujours sollicité par une télévision qui diffuse l'image d'une femme disparue interprétée par Debbie Harry. Il y a donc une double image à l'écran, comme il peut y avoir des comédiens interprétant des rôles d'acteurs sur scène. Je compare ici mes mise en scène au théâtre, car je me rapporte à la conception qu'en fait Artaud où son « *Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive; et c'est dans ce sens de vigueur violente, de condensation extrême des éléments scéniques.* »¹²⁸ On retrouve bel et bien dans ma pratique l'expression d'une souffrance de l'existence, l'évocation et l'exaltation d'un exorcisme métaphysique, d'un double à l'écran, d'un double à l'image.

Quand j'organise mes mise en scène, il y a en permanence deux points essentiels qui reviennent, à savoir: les story-boards, qui sont indispensables pour se référer au cadrage et aux indications de composition de l'image, ainsi que l'espace neutre, le plus souvent blanc, rappel retentissant du *white cube*. Dans mes vidéos, je fais généralement en sorte de ne soumettre que le nécessaire à la vue du spectateur, en procédant à une technique où je fais tout pour restreindre l'espace filmé. De ce fait, je veux donner un véritable sens au cadre, à la délimitation, ainsi qu'à l'aménagement graphique final, car pour moi créer des vidéos revient aussi dans un certain sens, à gérer l'organisation des images comme celle d'un indubitable tableau. Dans *Distorting Face* par exemple, le cadrage est effectué dans un espace non reconnaissable et focalisé en direction du visage. C'est une de mes rares productions à n'avoir été conçue qu'en un seul et même plan séquence, chose préméditée afin de pouvoir constater l'ampleur de la déformation dans toute sa temporalité. L'usage du noir et blanc dispose aussi d'une valeur distinctive dans mes réalisations, servant communément d'outil de renforcement dramatique visuel. Avec *Stroked Skin* issue du même cycle, il intervient également en adoucissant les courbes charnelles et en devenant un moyen d'appivoiser l'œil de l'assistance. En effet, les plans se succèdent et segmentent rythmiquement le corps soumis à la marque des objets, un bon moyen de dissection optique où le public fait face à un éclatement corporel, éparpillement par lequel il est convié de manière ciblée, à sentir et ressentir les actions en cours. C'est la toute première de mes créations à avoir bénéficié d'un enchaînement de plans, chose

¹²⁷ Georges Bataille, *Somme athéologique*, Paris, NRF Edition Gallimard, 1954.

¹²⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

dont je ne peux plus me passer désormais, car c'est grâce à ces montages que j'arrive à retranscrire le caractère primordial que je veux communiquer. Dans *Impure Drink* tourné en un seul plan séquence, comme *Distorting Face*, la couleur ainsi que la netteté ont une réelle importance scénographique, puisqu'elles sont utilisées pour être distillées dans le temps de la vidéo afin de susciter un heurt chez le public, à mesure que les images révèlent leurs vraies natures. Dans ce travail il y a deux phases opposées mais complémentaires: la première est statique, elle soumet le spectateur à une attente, un suspens, une expectative lente, tandis que la seconde est vive, prenant de cours le spectateur par son impression de vitesse, de furtivité voire de confusion, renvoyant au fait que « *la couleur n'étant pas toujours annoncée, le spectateur se sent souvent pris au piège d'un jeu dont il ne connaît pas les règles et qui cependant joue avec sa patience car avec son temps.* ».¹²⁹ Par rapport au son, je tiens à insister sur ce point, il participe de manière totalement fondamentale à l'ensemble de mes créations, car plus qu'un accompagnateur, c'est un élément d'interdépendance avec les images. Comme chez Barney ou encore Pipilotti Rist, l'ambiance sonore complète le propos visible et soutient l'aspect ritualisé des actions.

Dans mon dernier projet *The Saddest Sorrow*, la mise en scène paraît beaucoup plus énigmatique puisqu'il semble n'y avoir aucune connexion logique entre les actions, si ce n'est celle de s'étaler des cendres sur toute la surface du visage. Cet écart est volontaire car, parlant ouvertement du deuil, il veut induire chez le regardeur la notion d'aliénation, d'altération des repères et d'abandon que l'on éprouve de manière sourde et lancinante lors de la perte d'un être cher. Enchevêtrer les images de cette façon, est selon moi une modalité permettant de les charger symboliquement de souffrance, de tristesse et de déséquilibre simultanément. C'est un jeu et un défi dans son travail artistique, que de renouveler ses différentes approches du médium pour surprendre indéfiniment son audience. Entreprendre d'aborder le corps sous un nouvel angle, à travers des images inédites, des images du vivant, des images remettant encore et toujours en cause l'idée que « *ce corps pour vivre est inséparable de l'emprise de l' image* »¹³⁰, de son image, de mon image, de ma propre projection.

129 Pierre-Jean Foulon, Yvette Vanden Bemden, *Art vidéo: commentaires*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2004, p.28.

130 Pierre Legendre, *Dieu au miroir, Etude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994, p.441.

3.2 Projection & Pulsion

En quoi la projection¹³¹ de ma propre image permet-elle de démontrer que je suis en vie? Comment cette projection induit-elle des rituels? Comment canalise-t-elle mes pulsions¹³² créatrices? L'outil vidéo mettant en forme ma démarche artistique, il me permet non seulement de mettre en avant à proprement parler une projection de moi-même, mais aussi par la même occasion, de réaliser des rituels¹³³ liés à l'image du corps féminin. En effet ce « *corps-image, produit des images du corps, engendre à son tour de l'image par effet de contagion.* »¹³⁴ tout en caractérisant un cadre fictif singulier (éléments, gestes, son). La scénographie des plans a été produite dans l'idée que la vidéo est « *une sorte de prothèse à fantômes qui, dans son exercice, reste soumise aux structures de la scène.* »¹³⁵ Ainsi outre l'aspect pseudo narcissique, le corps est traité comme une machine de vision, un corps virtuel donné en spectacle au public, tandis que « *le son intervient alors comme contrepoint critique nécessaire au visuel.* »¹³⁶ Lorsque je projette mon image-corps, je cherche d'abord à retranscrire l'idée d'un dédoublement du réel par une sorte d'illusion métaphysique. C'est à dire que par cette mise à l'écart, je peux jouer sur la mutation des perceptions qu'induit un espace virtuel, car « *la chose n'y est pas niée: seulement déplacée, mise ailleurs.* »¹³⁷ et c'est précisément ce paramètre qui provoque la foi insondable en l'image.

Lorsque je procède au tournage de chacune de mes productions, je m'entoure toujours d'un ou deux amis pouvant m'épauler en jouant les assistants. Il ne s'agit donc pas d'auto filmage, mais d'une supervision technique; comme je joue dans tous les plans il m'est relativement difficile de tout diriger en même temps. S'exposer ainsi devant ses amis en vue d'une création artistique me fait réaliser la distance qu'il y a entre l'élaboration souvent cocasse, et le résultat final très incisif, comme s'il ne s'agissait vraisemblablement pas du tout du même sujet. L'opération dans le cadre du réel comporte quelque chose de très burlesque, tandis que la forme finale fictive prend une tournure proportionnellement intimidante. Tout prend son sens dans le caractère irréel et flottant des images car « *tout est dit dans la projection que nous inscrivons mentalement sur l'image comme sur autrui, sur sa peau, sur ses mots, sur son moi-peau.* »¹³⁸ On peut donc également y voir

131 Du latin *projectio*, action de projeter une matière, d'être projeté, Larousse 2014.

132 Du latin *pulsio*, force psycho-organique poussant à accomplir une action, Larousse 2014.

133 Du latin *ritualis* ensemble d'actes, de paroles et d'objets codifiés de façon stricte fondé sur la croyance en l'efficacité d'entités non humaines et approprié à des situations spécifiques de l'existence, Larousse 2014.

134 Henri-pierre, Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin Éditions, 1998, p.137.

135 *Ibid*, p.162.

136 Jean-Yves Bosseur, *Musique et Arts Plastiques*, Paris, Minerve, 2006, p.272.

137 Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Folio Essais, 1993, p.11.

138 Steven Bernas, *La croyance dans l'image*, Paris, L'harmattan, 2006, p.7.

une mue en l'image, car faire de sa projection un autre soi, c'est en revenir à faire peau neuve, revêtir une nouvelle peau à travers celle de l'image, une peau mutante, une peau-cible de tous les possibles.

Cependant pour qu'elles fonctionnent, les vidéos que je construis se doivent d'être impérativement courtes, contrairement au *Cremaster Cycle* de Matthew Barney où le spectateur est éprouvé par la longueur des films. Effectivement, créées pour être lues en boucle, leur durée ne doit pas dépasser les 2 minutes afin de susciter une incidence manifeste sur le public. Passé ce délai, le spectateur s'habitue à ce qu'il lui est donné de voir, or justement la finalité chez moi est de réveiller, et non pas d'anesthésier. De ce fait on peut dire que je vois mes créations comme des sortes d'espace d'activation mentale, étant donné que l'habitus perceptif du visiteur se voit déstabilisé sans arrêt dès que son regard s'immerge dans l'univers de la vidéo. Ce médium participe de manière très efficace à transmettre une « communication sensorielle » de l'œuvre au visiteur, langage qui à partir d'une projection, investit l'entièreté du lieu et du corps.

C'est cette richesse polyvalente de moyens qui me fait sans cesse inventer de nouveaux concepts audiovisuels et explorer ses capacités. La sensation pulsionnelle est un élément particulièrement constant dans toute la série de *The Meat Cycle* puisqu'« il n'est que la figuration interne de représentations animées par la pulsion »¹³⁹. Dans *Impure Drink*, tout part du sang, de ce fait j'ai voulu jouer sur la peur primale, l'étrangeté de son propre corps et l'image archaïque de la femme. L'acuité et les perceptions sensorielles sont valorisées via l'effacement progressif du flou de l'image ainsi que de son accompagnement auditif. J'ai également voulu mettre en avant une lecture symbolique du thème, ici la forme féminine du corps nu vu de dos devient une figure à part entière renvoyant à l'image des Vénus préhistoriques (donc à l'instinct « primitif » de l'être humain). L'effet d'attente dégagé par le flou correspond à la dilution du sang dans le tampon hygiénique qui est au premier plan, le rythme étant accentué par les allées et venues de la musique afin de créer un malaise à la fois visuel et sonore. Une fois l'image devenue parfaitement nette, nous nous rendons compte du rapport anthropophagique que la femme entretient avec son corps. Elle tient en effet le rôle de propagateur par son sang, à la fois incarnation des pulsions de vie et de mort mais aussi en rapport avec la fécondité et l'autodestruction/ régénération (puisque ici elle se nourrit de l'endroit par où elle engendre). Les trois derniers plans sont une sorte de résumé schématisant l'ensemble cause/localisation/ effet. Le plan final introduit le second travail par la présence des dents, figure principale de la dévoreuse car cela renvoie à « notre envie de manger [l'autre] que nous traduisons

139 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p.13.

*par la morsure, le mordillement[...]l'agacement de nos dents contre cette chair qui nous tient prisonniers de sentiments contradictoires »*¹⁴⁰.

Dans la deuxième vidéo du cycle, *The Finest Meal*, se focalise sur l'enveloppe physique à travers la dimension du corps-aliment. Avant de partir sur un anthropophagisme complètement extérieur, j'ai d'abord voulu établir une relation d'autodestruction intérieure avec la chair. Comme le corps est métaphoriquement consommable par le fait d'être enfariné, il va y avoir exaltation des sens et incitation à contrebalancer son rapport avec lui puisqu'il devient ici, une nourriture excitante. Le corps dispose alors d'une dimension à la fois triviale et sacrée. Triviale car il est enduit de poudre nourricière, raréfié au statut d'aliment prêt à être consommé et sacré, car il est esthétiquement valorisé, maquillé, comme apprêté pour être consacré durant une cérémonie tribale. La pulsion arrive alors par vagues, établissant une liaison érotique et violente avec le corps, un corps qui nourrit, se nourrit et qui « *crée une confusion entre l'image vue et l'introjection de cette image. L'image vient alors occuper mentalement les lieux du corps et de l'intimité, de la paix de l'esprit.* »¹⁴¹ Se servir du corps pour sous-entendre la folie, est l'action principale de cette vidéo qui mêle et fait contraster les couleurs: la blancheur douce et laiteuse du corps contre le rouge criard et explosif de l'hémoglobine. Cependant, l'effet de l'attraction répulsive va faire de la pulsion, une réponse innovante au devenir de ce corps, un corps qui bien trop souvent se restreint sous le joug de la raison, des diktats et autres tabous. D'un point de vue expérimental, ça a été la réalisation la plus impressionnante à laquelle donner corps dans tous les sens du terme. Devoir simuler conjointement une transe sensuelle et aliénée, le corps complètement recouvert de farine, a été assez déstabilisant, mais m'a réellement permis de rendre compte d'un comportement authentiquement pulsionnel. Devant me soumettre à l'affranchissement d'une attitude ordinaire, j'ai assurément lâché prise sur ce que j'étais ou pensais être.

La dernière vidéo, *Eat my Meat* se veut beaucoup plus crue et rapide, laissant moins le temps d'appréhender les images. L'acte qui est de se nourrir de l'autre ne laisse aucune concession, aucune pause, l'esprit ne doit être accaparé que par ce qu'il voit sur le vif, la vitesse ici est un genre de violence que j'impose au spectateur. J'ai voulu représenter la femme « archaïque » toujours pourvue de son impitoyable dentition en train de dévorer la figure de l'homme. C'est à la fois la métaphore de l'amour fou où les deux corps peuvent enfin parfaitement fusionner de par leur chair, mais aussi le symbole de la femme comme héritière homicide de la gent masculine, de l'homme fils de Dieu.

140 Julien Picquart, *Notre désir cannibale*, Paris, La Musardine, 2011, p.45.

141 Steven Bernas, *La croyance dans l'image*, Paris, L'harmattan, 2006, p.108.

La femme n'est plus un archétype sensuel voir érotique, elle est devenue une goule avide de la viande fraîche de son compagnon qu'elle arrache et gratte sous l'accompagnement de la musique qui renforce le carnage. Il ne s'agit plus d'un éveil mais d'une révélation brutale du statut de prédateur. La présence de l'œuf au début de la vidéo est un écho antérieur, or ici la femme explose la coquille et en fait jaillir le jaune pour mieux s'en recouvrir comme d'une peinture de guerre. Il représente la vie, sa fécondité, et s'en barbouiller en fait une mère vorace/ ogresse et symbolise sa force procréatrice qu'elle utilise pour vaincre son adversaire masculin qui en est dépourvu. L'image est beaucoup plus concrète, le grain est amplifié afin que l'aspect de la chair ressorte davantage. Il n'y a que les plans sur la satiété qui disposent d'un traitement plus doux, apportant un peu de calme aux séquences finales du massacre et faisant référence à la tranquillité de la première vidéo, bouclant le cycle. De ce fait l'ensemble de cette série montre que « *la finalité de la pensée symbolique dans les dispositifs rituels est de penser à la fois le corps comme chose et la chose comme corps.* »¹⁴²

Il s'agit donc de faire coïncider médium vidéo, mise en scène, simulacre, projection de soi, rituel et pulsion afin de donner une portée critique au pouvoir des images engendrées. Car c'est à travers l'image que le corps apparaît et disparaît de manière concomitante, suggérant qu'il n'est pas le modèle authentique mais une duplication virtuelle. « *Ce corps de femme? Il n'est pas le vrai corps, il est non seulement un simulacre mais plus encore la démonstration que tout art est simulacre, et que la figure n'atteint rien, ne substantifie rien, ou tout au plus le fantôme de la chair.* »¹⁴³ Un simulacre d'image altérant mon apparence, mon identité, en un trompe-l'œil sous-jacent, faisant de mon corps une chimère, un rêve, une pure illusion numérique.

142 Marc Augé, *Le dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988, p.77.

143 Paul Ardenne, *L'image corps, figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Édition du regard, 2001, p.446.

3.3 Image & Illusion

Comment les images¹⁴⁴ vidéo peuvent-elles entraîner l'illusion¹⁴⁵ du réel? Comment l'écran donne-t-il l'impression d'une image vivante et pérenne? Pourquoi chercher à donner cette dimension à mon corps? Mon et mes identités? Je pense que l'on peut déjà partir du principe que toute image artistique est une illusion, et a fortiori toute image provenant du monde audiovisuel quand on sait qu'à la base, le cinéma est un art purement forain. Toute œuvre vise en effet à faire imaginer, se servant donc du fameux *make believe*, du faire croire, et en cela je pense déterminer mes créations comme des fictions dans la mesure où c'est « *une œuvre qui a la fonction de servir de support (à l'imagination) dans les jeux de faire semblant.* »¹⁴⁶ Je fais semblant à l'écran, mon corps nu comme outil de tromperie, je raconte une action que je mythifie et qui n'a pas réellement lieu ou, si elle a lieu, ne dure qu'un temps et non pas une éternité comme le souligne l'emploi de la lecture en boucle. C'est dans ce « *sens, non technique, dans lequel la fiction est assimilée au mensonge ou à la feintise* »¹⁴⁷ que je vois en ce que je réalise, l'élaboration d'un monde alternatif, un monde illusoire fait d'image.

Pour engendrer ce sentiment d'illusion du réel, je me place constamment sur le versant des sentiments et des sensations, là où naissent les émotions humaines car il y a dans ce paramètre, des combinaisons précises sur lesquelles appuyer pour induire des ressentis ciblés. De ce fait, mon attraction répulsive se base sur le paradoxe des émotions négatives, concept selon lequel le public est étonnamment en proie à un ravissement lorsqu'il ressent de la souffrance. À l'identique des films d'horreur, les simulacres que j'établis fascinent par l'imitation des tabous représentés et rappellent ainsi que « *l'art rend non seulement supportables mais plaisantes des scènes dont l'équivalent extra artistique serait très pénible.* »¹⁴⁸ Mes travaux accrochent l'œil du spectateur, lui soumettent des enchaînements de plans à traduire selon sa propre perception, selon son propre corps, sa propre histoire. Il y a donc un aspect très intime que veux instaurer l'entre le public et mes vidéos, à l'image d'un dialogue intérieur entre les images et l'esprit de chacun sachant qu'« *on ne peut pas être "sage comme une image" car rien n'est moins sage que les images.* »¹⁴⁹ J'emprunte d'ailleurs souvent le terme employé par Henri-Georges Clouzot au sujet du documentaire, à propos de son film non achevé *L'enfer* (1964), qui est celui d'images "non-sécurisantes", car qui dit illusion

144 Du latin *imago*, représentation visuelle ou mentale d'une chose donnée, Larousse, 2014.

145 Du latin *illusio*, moyen artificiel donnant le sentiment de vrai ou de réel, Larousse 2014.

146 Lorenzo Menoud, *Qu'est-ce que la fiction?* Paris, Vrin, 2006, p.43.

147 *Ibid*, p.8.

148 Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût: L'art peut-il tout montrer ?* Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2003, p.15.

149 Frédéric Worms, *Revivre : Éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris, Flammarion, 2012, p.110.

dit également fausse sécurité, elle en est l'âme, le moteur, le fait est qu'au final l'une et l'autre ne sont qu'une seule et même chose.

Ainsi, on peut dire que je joue sur deux plans puisque *« il y a bien tromperie quelque part, et ce quelque part réside précisément dans l'illusion d'être trompé. »*¹⁵⁰ Il y a donc double imposture, la première consistant à duper la réception initiale qui s'apparente à l'émotion pure, primitive et archaïque, tandis que la seconde, elle, berne avec le recul et l'analyse émotionnelle introspective, puisqu'elle nous convainc que nous avons été dupé. Leurrer par la sensation et l'intellect, l'instinctif et le réfléchi, le collectif et l'individuel.

En cela, dès qu'on l'altère, le corps est un formidable outil d'illusion, par ailleurs très utilisé en publicité justement pour faire croire à des métamorphoses littérales induites par un produit. Toucher à l'image du corps est une violence voilée, puisque toucher au physique c'est également produire un impact psychologique, imposer le sous-entendu d'une norme visuelle voire d'un idéal corporel. L'illusion, chez moi, vient aussi du fait que je donne l'illusion que je modifie d'une certaine façon mon corps or il n'en est rien, on a l'impression que quelque chose se passe, un changement, une transcendance, l'intrusion du sacré par les rituels, mais tout vient du spectateur, du travail que fait son imagination car *« l'art ne pourra jamais que réactiver ce qui a été là. »*¹⁵¹, au plus profond de l'inconscient de chaque être.

Ma démarche artistique se voit comme une décharge électrique voulant éveiller et surtout réveiller l'émotion dans une société qui l'ensevelit de manière insidieuse. Oui, j'aime faire croire, me transformer en illusionniste de l'image pour démontrer qu'on s'indigne facilement d'une violence factice alors qu'on banalise celle du quotidien, qui pour moi, est incomparablement plus redoutable, déstabilisante et choquante. C'est en somme s'outrer du Grand Guignol quand des meurtres ont lieu tout près, quand la vie devient en elle-même une violence. Choisir le médium vidéo c'est alors vouloir que *« l'impact de l'image sur l'inconscient du spectateur [...] se transforme ici en emprise sur le corps-même, sur la sensorialité de la vision. L'image est directement imposée sur l'œil et suppose une privation sensorielle. Sans repère comme dans une chambre noire, le regard se met sous la dépendance des écrans miniatures qui l'enferment. »*¹⁵² Par cet emprisonnement sensoriel, les spectateurs sont en position de vulnérabilité et de crédulité face aux images qu'ils affrontent, et

150 Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Folio Essais, 1993, p.39.

151 Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût: L'art peut-il tout montrer ?* Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2003, p.51.

152 Maria Klonaris, Thomadaki Katérina, *Mutations de l'image : Art cinéma, vidéo, ordinateur*, Paris, Astarti, 1994, p.11.

doivent alors après coup, les accepter pour les méditer afin d'en tirer leur substance et leur principe.

Quand je parle de la sorte, je ne peux pas m'empêcher, en tant que cinéphile aguerrie, de faire le rapprochement avec la fameuse scène de *A Clockwork Orange* de Kubrick (1971) où le personnage principal attaché à un siège, des écarteurs de paupières vissés au yeux, est obligé de regarder un écran diffusant des scènes de violence. Le personnage ultra violent dans la vraie vie, en revient alors à reconsidérer ses actes à travers l'écran, un peu comme ce que je tente de faire avec mes vidéos.

Enfermer le regard en dedans de l'image, c'est en quelque sorte créer une altération du réel puisque tout autour a été balayé et qu'il n'y a plus de repère, c'est prendre en otage tout la palette émotionnelle des spectateurs et la stimuler en une prise de conscience générale. Effectivement, on peut alors en venir à l'hypothèse véridique que « *les images nous embrassent: elles s'ouvrent à nous et se referment sur nous dans la mesure où elles suscitent en nous quelque chose que l'on pourrait nommer une expérience intérieure.* »¹⁵³ Toujours partir du dehors apparent pour pouvoir sonder les profondeurs de chacun, me révéler par l'image en révélant aux autres leurs propre conscience organique, toujours maintenir et ne jamais lâcher ce lien qui m'unit aux autres êtres humains. Souffrant du syndrome de l'abandon et étant par ailleurs un bébé éprouvette, mon travail vidéo s'élucide comme le cri étouffé de la revendication d'une existence, de mon existence, de ma naissance à l'image comme la preuve d'une réalité tangible et irréfutable. Quand j'y pense, je fais inconsciemment référence à une phrase que mon père m'a dit un an avant sa disparition: « Quel bonheur ça a été quand nous avons su que tu allais naître.... Je revois encore cette échographie où l'on pouvait voir un tout petit point qui tressautait, cette minuscule petite tache qui s'agitait c'était ton cœur qui battait.. » Au départ je n'étais qu'un point sur une image, il fallait que je l'aide à s'étendre.

Être un créateur d'image, c'est donc concevoir une ouverture irrémédiable entre soi et les autres, c'est créer une percée publique en entrée libre au dedans de son imagination, c'est l'image-ination que l'on parvient à faire circuler au delà de notre propre entité. Par le biais de ma démarche, j'en reviens à dire que « *je m'expulse-moi même de mon paradis, m'affairant à susciter les images [...] qui peuvent me blesser; et la blessure ouverte, je l'entretiens, je l'alimente avec d'autres images.* »¹⁵⁴ car créer c'est avant tout mettre au monde, c'est s'auto-engendrer.

153 Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p.25.

154 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.95.

A travers l'écran, je diffuse une image morcelée de mon corps, une image qui se détache de ce que je suis, une image déconstruite qui devient en elle-même indépendante mais qui à travers le regard des autres, tend à se reconstruire en un va et vient perpétuel, et c'est par ce flux constant entre mon image et celle des autres qu'il y a réussite de l'expérimentation. L'image est une illusion car elle se fixe sur la rétine, se case dans un recoin de l'esprit, elle se loge littéralement dans notre durée d'anticipation et de réception, son pouvoir se manifeste en effet dans sa persistance à nous contaminer sur le long terme. Si j'arrive à inscrire mon corps comme pérennité grâce à l'image alors *« je pense que la puissance de l'image naît en partie de sa possibilité de durer. Et, naturellement, plus les images durent, plus elles accumulent autour d'elles de la sensation. »*¹⁵⁵

Mes projections d'images sur un écran, s'impriment donc dans la mémoire visuelle et sensorielle de chaque spectateur se faisant prendre par le pouvoir de captation propre au médium vidéo. Ce qui est intéressant, c'est de remarquer que j'utilise deux sortes de réceptacles, l'écran bien évidemment, mais aussi le corps, qui est dans un certain sens un appareil photographique, puisqu'il possède également la possibilité de maintenir la trace du temps à travers la mémoire de sa peau. De ce fait, *« l'écran est une surface des projections subjectives mais aussi lieu d'inscription du sarcophage des images, du lieu où la vie est simulée pour faire vrai et incarnation du vivant. »*¹⁵⁶

Si dans ma démarche, je veux constamment induire une expérience organique pertinente et profonde au sein du public, la maîtrise de cet écran m'est indispensable car c'est par lui qu'il y a transfert de sensation et stimulation viscérale commune. L'écran est en cela un espace de création et d'illusion pure, puisqu'il a le pouvoir manifeste de nous enfermer dans des pensées rendues matérielles, des pensées où je rêve mon corps comme un outil de prise de conscience, l'outil d'une existence qui restera encore et toujours à réinventer, à transmettre, à partager, à laquelle donner vie.

155 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Entretiens II 1969, Paris, Flammarion, 2013, p.74.

156 Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.140.

Conclusion

Tout part du corps et tout revient incessamment vers lui, car utiliser son propre corps comme principal outil de démarche artistique, provoque l'ensemble de ce questionnement qui englobe à la fois le simulacre, le vivant, et la croyance en l'image. Tout est lié, s'alimente, se recoupe, en un mot tout constitue un réseau quasiment organique où le rituel du faire semblant, construit en un assemblage de séquences, fait croire aux images vidéo produites grâce au corps. L'écran, tout comme la peau, est poreux. C'est une surface d'échange incommensurable où le ressenti épidermique est semblable, d'autant plus quand on livre la peau à même l'écran, telle une épaisseur continue entre le sensible et la sensation. Mon but concernant le corps comme point de départ, est de parvenir à « *effleurer ses régions profondes où tous les êtres ressentent l'unité originelle, rompent avec la ségrégation des consciences individuelles.* »¹⁵⁷ Je m'en prends au corps et a fortiori pas à n'importe lequel, à l'anatomie féminine, à ma propre chair. De ce fait, je me réapproprie l'image formelle de ce corps, je brise sa dimension sociale pour en faire un corps intimiste dans son rapport à l'autre. En d'autres termes, son anonymat collectif se modifie en une singularité de rassemblement, sa mise à nu renvoyant à chacun tout en se distinguant.

Mon travail est en ce sens, l'unification de plusieurs rapports paradoxaux qui progressent vers une complémentarité fusionnelle. Le singulier mute en pluriel, la peau évolue vers l'écran, la beauté se change en laideur, l'attraction côtoie la répulsion, la réalité bascule vers le fantasme, le vrai subsiste au faux, le Je devient le jeu. C'est pareillement un moyen de vivre mon corps, de le questionner au delà de mes propres perceptions et à travers le reste de l'humanité, car « *vivre son propre corps veut dire également découvrir sa propre faiblesse, la tragique et impitoyable servitude de ses manques, de son usure et de sa précarité. En outre, cela signifie prendre conscience de ses fantasmes qui ne sont rien d'autre que le reflet des mythes créés par la société.* »¹⁵⁸

Retour aux rapports paradoxaux, car ici le corps, considéré comme infalsifiable, devient le vecteur d'une instrumentalisation. C'est l'objet authentique qui produit une action artificielle, le point de ralliement unanime qui va tromper, détourner, évoquer quelque chose sans passer réellement à l'acte. C'est la marque d'une rupture qui s'appuie sur le fait que « *l'homme se particularise déjà dans son seul surgissement, non pas la corporeité qu'il éprouve en lui-même, mais celle qu'il expose et nous livre.* »¹⁵⁹ C'est là toute l'importance des rituels que j'instaure dans chacune de mes

157 Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, p.76.

158 Michel Baudson, *Gina Pane: la matérialisation symbolique*, in *Catalogue Gina Pane: la légende dorée*, 1984-86, Villeneuve d'Ascq: Musée d'art moderne, 1986, p.135.

159 François Dagonet, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris, Vrin, 1982, p.83.

productions. Ce mot qui est associé la plupart du temps à la religion, aux liturgies, à des processions évoquant un ensemble de rite, est dans ma pratique la mise en place d'actions successives, codifiées, qui renvoient à des éléments visuels symboliques (ex: sang, farine, œuf) Par le fait d'instaurer un rituel, je sacralise les gestes effectués ainsi que le positionnement du corps. Le rituel est là pour créer une immersion hypnotique, travailler un espace double à celui du réel. Puisque l'écran fragmente et découpe le corps, le rituel en rassemble les morceaux par la temporalité de l'action, il tisse des connecteurs, une continuité. Dans ma démarche, on peut dire qu'il incarne les fils invisibles qui animent les desseins du corps. Un des rituels plastiques qui m'a le plus marquée dans l'art contemporain, est la cérémonie du thé dans le *Restraint Drawing 9* de Matthew Barney, car on y retrouve cette sacralisation d'un univers parallèle qui alimente et organise la gestion du corps. Comme le dit d'ailleurs Michel Journiac « le corps ne s'atteint que par des rituels. »

Cependant, mes rituels s'apparentent plus à ceux de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki qu'à ceux de Matthew Barney, dans la mesure où mon questionnement sur le simulacre du corps humain, rejoint davantage le double technologique ou encore le corps dissident, plutôt qu'une narration impliquant l'hybridation. Travaillant sur la croyance en l'image et le pouvoir de celle-ci, le simulacre est pour moi le résultat immédiat et global de l'action ritualisée, car la réalité devient virtuelle et vice versa. Le médium vidéo est déjà en lui-même un acte de simulation du vivant, puisqu'il joue sur la réfraction du réel, le caractère souvent fictionnel qu'il implique et l'altérité du spectateur. Si je simule par une mise en scène particulière, je donne à croire par le fait de donner à voir. C'est une manière de démontrer à la fois l'effet engendré et de dénoncer l'attitude docile devant une projection, l'aveuglement et la naïveté avec laquelle nous nous impliquons au dedans de l'image. L'actionnisme viennois est la source de toute cette scénographie spécifique et du détournement du réel, la photographie devenant le témoin d'une manipulation purement visuelle.

C'est en cela que je veux provoquer l'impact absolument sidérant des images, afin de démontrer qu'« *il n'y a pas de trahison des images, mais un travail contre soi, qui s'empare de l'image pour nous défigurer et nous perdre dans le rien du pouvoir de charcuter notre identité comme notre chair.* »¹⁶⁰, un chavirage permanent entre chair de l'image et image de la chair. Cette double chair, le médium vidéo s'en saisit d'une manière incomparable pour en modeler une matière basée sur la sensation directe, une stimulation à la fois rétinienne, mentale et épidermique. Ce que l'on voit devient ce que l'on sent, ce que l'on ressent, cela devient un fait indéniable, cela existe, se déroule

160 Steven Bernas, *La croyance dans l'image*, Paris, L'harmattan, 2006, p.310.

sous nos yeux, cela est animé et anime notre acuité, cela est vivant. Remettant toujours en doute la légitimité et la véracité de ma propre existence, la portée de mes images représente « *l'écho assourdi d'une angoisse plus profonde qui porte sur l'identité non pas seulement légale, mais existentielle: suis-je moi, est-ce bien moi qui vis ?* »¹⁶¹ Si je me pose à moi-même ces questions métaphysiques à travers l'image de mon double métaphorique, le spectateur ne les transpose pas forcément de la même manière. Le rapport devient donc très ambigu voire violent, car les images portent atteinte à la propre intimité de celui qui les regarde.

En offrant une vulnérabilité maquillée, je demande implicitement au public de faire de même, de laisser sa peau sociale de côté, de quitter son enveloppe communautaire pour plonger au plus profond de la singularité de son être, pour réagir, pour se réveiller, pour se débattre, pour se rendre compte enfin que « *l'image n'est qu'une chose morte que l'on charge de vie et sur quoi on plaque une fonction de message. On lui ôte toute forme plastique dont l'art suture la vie comme force de transgression. L'art est une transgression. L'artiste en établit les règles.* »¹⁶² Je veux donc me servir à outrance de l'acte éminemment intentionnel de montrer des images et de les composer, de déclencher une implication et une identification durable entre spectateur et représentation, de ne jamais appeler à la neutralité, de combattre la passivité et la léthargie devant n'importe quelle forme d'exhibition visuelle, de remettre en question le fonctionnement du système dans lequel nous vivons et dans lequel notre propre façon de penser est tacitement prohibée. C'est précisément ce paramètre que je veux partager et transmettre à mes élèves. Comme la pratique artistique les positionne à la fois dans l'action et le débat, en tant qu'acteurs et auteurs, je peux me permettre d'affirmer que les arts plastiques sont une des rares matières à permettre de réfléchir par soi-même. Il ne faut pas oublier que « *image et ouverture, chair et inconscient sont indissociables, comme la matière elle-même.* »¹⁶³

Appuyer sur les points les plus flagrants de la fragilité humaine via la représentation du corps, m'a fait déterminer une trinité de principes constitutifs de mon travail. Premièrement l'attraction répulsive qui happe l'attention en générant un malaise ambiant, puis la panique viscérale qui crée la violence des impressions ainsi que le sentiment d'insupportable, et enfin la conscience organique qui s'opère après coup, lorsque les images ont été suffisamment « digérées » et réfléchies. Néanmoins, choquer par des vidéos emplies d'un climat dérangeant, de bizarrerie, d'inquiétante étrangeté n'est pas une fin en soi, mais sert avant tout à marquer l'esprit en lui faisant prendre

161 Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Folio Essais, 1993, p.118.

162 Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.69.

163 Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p.32.

conscience de sa propre crédulité, de sa non-réflexivité en ce qui concerne son exposition quotidienne à l'image. Pourquoi réagissons-nous toujours d'une façon beaucoup plus virulente lorsque nous sommes confrontés à des images artistiques, plutôt qu'à des images publicitaires ? Le rapport serait-il inversé si c'était le contraire ? Si nous vivions dans un monde d'images artistiques banalisées ? Je me pose souvent la question quand je constate les réactions de personnes lambda. C'est là que se juxtapose la relation entre image et réalité et où je m'interroge : « Viendra-t-il, ce temps de la réalité ? Il faudrait une réalité à mon image, mais quelle est mon image ? Je me retrouve en tant de contradictions. Je suis une contradiction, et qu'est-ce véritablement que la réalité ? »

Tabula rasa, tout ce que je sais c'est que je ne sais rien comme le disait Socrate. En effet, car la vidéo me permet aussi de remettre à zéro toute conception plausible voire logique du monde, ceci allant de mon identité, à ma naissance jusqu'à ma renaissance. En outre ici « *l'image de soi est la naissance à soi en ce qu'elle constitue un acte de reconnaissance premier: s'admettre, se chérir comme un autre, recoudre les plaies de ses désirs bafoués, piétinés par l'ordre qui fonde l'acte de se nier et d'agir contre soi.* »¹⁶⁴ Ayant souffert d'anorexie à l'adolescence, la correspondance que j'entretiens avec mon corps est une abstraction. Dymorphophobique, je ne vois pas mon corps tel qu'il s'inscrit dans la réalité, son image se déplace sans cesse, et c'est sûrement sous cette influence latente que mon image évolue également sous le médium. Je deviens une diversité d'identité, de sensation, de corps, de voix, un mirage, une illusion, une explosion en fragments, un éclatement de morceaux d'images à travers l'étendue du miroir vidéo.

Je ne me connais pas, je ne connais pas mon corps, je ne l'ai jamais vraiment connu. Je suis dedans, je vis dedans, je suis et vis ce corps, or il m'est étranger, distant. Il change, se meut, mute, se tord, il est instabilité et impermanence. Mon corps est une image en mouvement, le mouvement d'un temps qui m'échappe, me dépasse. Ma pratique est donc l'un des seuls moyens de le connaître, de me connaître et de me reconnaître, car elle diffuse une représentation dont le regard objectif m'est privé. L'œil du spectateur me réinvente, me réassemble, me reconfigure selon son discernement, il est tantôt mon guide et tantôt mon élève, il comble de ce fait sans forcément le savoir « *le désir de (re) création de soi qui irradie dans ces films.* »¹⁶⁵ De mon côté, je l'amène à réaliser son apathie journalière et en retour, il s'illustre en tant que témoin de l'image de mon existence, en tant que garant de ma trace physique. J'établis alors un transfert de sa croyance en l'image en celle de mon existence. Entre croisement et échange de prise de conscience, le spectateur sait que je vis, or il ne

164 Steven Bernas, *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.136.

165 Cécile Chich, Marie-José Mondzain, *KLONARIS / THOMADAKI Le cinéma corporel Corps sublimes / Intersexe et intermédia*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.45.

sait pas si l'action est réelle, tandis que je sais que l'action est simulée, mais je ne me rends pas bien compte du caractère vivant que je possède. Lorsque je parlais d'amour et d'excès, je voulais impliquer de manière sous-jacente ce phénomène de transposition littérale dont je ne me suis aperçue qu'au bout de l'analyse finale de mes raisonnements. Le rôle du simulacre par le corps, prend alors une double dimension entre spectateur et artiste répondant à chaque fois à la problématique initiale. L'incarnation du vivant s'effectue donc de deux façons. La première est que le caractère animé, « vivant » des images, accompagné d'un vrai corps, vient inscrire la représentation du public dans la retranscription d'une réalité plausible, d'un « ça a été » qui a eu lieu et influence alors sa réceptivité, particularité sur laquelle le cinéma ne cesse de jouer. La seconde, me concernant directement, est que je transmets des moments de ma vie dont j'essaye de rendre compte par des rituels symboliques. Je vis stricto sensu au dedans de la vidéo et mes actions qui sont filmées deviennent alors des preuves de ce que je suis, de ce que je fais, et de ce que j'ai été.

C'est l'attestation irréversible de mon image sur le monde, le moyen de me convaincre que je fais partie intégrante du vivant. Si le faire semblant fait de l'incarnation du vivant la cause, il fait par ailleurs de la croyance en l'image la conséquence: c'est parce que je prends ça pour réel et vrai, que je crois ce que je vois. Les spectateurs croient alors aux déformations sur ma peau, au sang, à la chair, aux larmes, à la souffrance, à la folie, à l'altération de mon corps et au spectacle de mes sentiments. Cela percute et irrite, on perd vite pied, car je joue, je me joue du public, des considérations, en puisant et en mélangeant mes vrais ressentis avec du jeu d'acteur. « Qui est-elle en définitive? Et qu'est-ce que je ressens au fond en regardant ça ? » Si le regardeur émet l'hypothèse d'un doute, c'est que j'ai certainement su interpellier sa conception de la réalité et donc sa croyance en un univers visuel. Quand je déclare que mes vidéos sont des sortes d'énigmes, c'est parce que justement, elles sont le surgissement d'un mystère qui tend à être résolu, un pont entre ce que l'on voit et ce que l'on croit. Pour moi, la croyance en l'image est la croyance en mon état d'être vivant à l'image, comme je l'ai précédemment expliqué. Plus j'avance dans ma démarche, plus je me rends compte de l'incroyable interdépendance des problèmes que je soulève et que je n'aurai jamais imaginée auparavant.

Comment un corps unique peut-il en toucher un nombre incalculable par sa seule projection ? Par les performances, les actions qu'il réalise ? Les images que cela produit ? Le corps fait partie de l'ensemble de l'humanité, c'est un emblème, un signe d'appartenance, une matière qui fait du Je et du Tu une seule et même entité. Le corps, c'est l'altérité même, l'utiliser c'est invoquer une sorte de vérité physiologique et constitutive incontestable. En faisant du corps un corps-semblant, je vais à

contrepied, je donne l'apparence de la réalité à l'irréel, je piège sciemment l'intuition originelle de tous. Mais dans le même temps, je cherche également à établir un rapport où une sorte d'égalité émotionnelle est maintenue, où le désir probant d'altérité livre à chacun le même discours, où tous font le même rêve. Réaliser et propager mes vidéos me fait autant me dire à moi-même qu'aux autres: « *C'est toi. C'est ton corps [...] Tu es devenue une infinie fiction amoureuse [...]. Corps mutant. Tu brises les frontières. Identité mosaïque. C'est ton corps. C'est mon corps.* »

Ainsi le corps semblant se veut la manifestation même de la dualité existentielle propre à l'être humain, une poésie barbare de l'excès, une pensée, un épiderme, une moelle, « *un voyage au bout du possible de l'homme.* »¹⁶⁶

166 George Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p.19.

Transposition Didactique

Concernant la transposition didactique, il me semble en premier lieu plus que nécessaire de bien faire la distinction entre le statut d'artiste et celui de professeur. De même qu'il ne faut pas faire l'erreur d'introduire ses classes à son travail personnel artistique car simultanément « *plus l'intime se dévoile, s'exhibe, plus il se perd en tant que tel et se déguise en vie privée.* »¹⁶⁷ Effectivement, même si mon travail s'axe sur les notions spécifiques du corps, de la peau et de la chair, il me faut adapter mon thème d'étude en conséquence, car de tels sujets pourraient évidemment choquer des élèves de collège, en pleine adolescence, qui est une période de fragilité sur tous les plans. Si la chance m'était donnée de pouvoir enseigner à des classes de terminale au lycée, ma visée pédagogique serait certainement plus libre dans le champ corporel et dans ce cadre-ci je pourrais aborder mes enjeux phares et les expliciter. Néanmoins, je souhaite maintenir mon choix principal qui est le travail sur le corps, et qui peut d'ailleurs concorder avec le programme des arts plastiques au collège. C'est ainsi que j'ai choisi de prendre pour exemple une classe de 5ème dont l'une des entrées concerne la construction et la transformation des images.

À travers la construction, la transformation des images, les interventions, le détournement et le lien avec mon travail sur le corps semblant, je souhaite faire travailler les classes de 5ème sur la notion d'excès¹⁶⁸ voire de grotesque¹⁶⁹. De ce fait, ce sujet renvoie à des situations qui « *permettent également de modifier et détourner des images pour en travailler le sens. Les élèves sont amenés à : Se réapproprier des images, les détourner pour leur donner une dimension fictionnelle ; Modifier le statut d'une image.* »¹⁷⁰ Tout en se détachant de ma démarche, on retrouve la prise de conscience sur l'importance de la puissance des images et sur l'apprentissage de leur lecture. Cela amène également à la question suivante : ***en quoi le périmètre de la démesure¹⁷¹ permet-il une stimulation plastique dans l'imagination¹⁷² des élèves ?***

Le corps a la particularité d'être une notion interdisciplinaire que l'on retrouve aussi bien dans des matières comme l'EPS ou encore les Sciences et vie de la terre. Dans le domaine des arts plastiques

167 Eliane Chiron, Anais Lelièvre, *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012, p.60.

168 Du latin *excessus* de *excedere* « excéder » qui dépasse une quantité, une norme ou des limites, Larousse 2014.

169 Du latin *grottesca* de *grotta* « grotte », ridicule, absurde, qui prête à rire de par son apparence, Larousse 2014.

170 Bulletin officiel spécial n° 6 du 28 août 2008, Programmes du collège: Programmes de l'enseignement d'arts plastiques.

171 Manque de mesure qui se traduit par l'exagération ou l'outrance dans les propos, Larousse 2014.

172 Du latin *imaginatio*, capacité d'élaborer des images et des conceptions nouvelles, de trouver des solutions originales à des problèmes, Larousse 2014.

avec cette problématique, de l'excès, est alors vu comme une surface identitaire qui va questionner le regard de l'élève sur le monde. Cet aspect distinctif rejoint donc les limites de soi comme en sport, mais aussi sa propre esthétique anatomique qui ressort en biologie et c'est du reste grâce à ces différents regards que l'on peut alimenter l'inventivité des élèves.

Au moment de l'adolescence, l'identité physique est quelque chose de primordial comme le corps est en pleine mutation, l'excès est donc un moyen de tourner en dérision son jugement et de le questionner quant à la manipulation des images afin d'y voir « *l'avènement de moi-même comme autre, une dissociation retorse de la conscience d'identité.* »¹⁷³

Le grotesque dans cette optique fait sens parce qu'il va renvoyer au simulacre et à la mise en scène par la conception d'images, ce qui ajoute un côté ludique à la praxis car les élèves s'amuseront sûrement à modifier la réalité par l'exagération qui possède un côté comique. La sollicitation de leur imagination problématise leur vision du corps humain dans la mesure où l'excès doit être véritablement visible, esthétique et posséder un certain côté humoristique. Qu'est ce que l'excès ? De quelle manière peut-on exagérer la forme d'une image ? Qu'est ce qui pourrait attirer l'attention ? Se démarquer ? Et par quels moyens ? Sont autant de questions que la notion induit tout en leur apprenant qu'il « *ne s'agit pas de se confondre avec le réel, il s'agit de produire un simulacre en pleine conscience du jeu et de l'artifice-en mimant la troisième dimension, de jeter le doute sur la réalité de cette troisième dimension, - en mimant et en outrepassant l'effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de la réalité.* »¹⁷⁴

Leur montrer que les artistes se sont emparés de la représentation du corps afin de le déformer et de nous plonger dans un univers imaginaire et fictionnel est majeur, car cela permet ensuite d'explorer avec les élèves le sens produit par les déformations, exagérations, distorsions, et d'ouvrir sur la question de l'interprétation. Une présentation d'œuvres d'artistes comme Cindy Sherman (*Untitled # 225*, 1990/ [*Clowns*] (2003-2004)) Kiki Smith (*My Blue Lake*, 1995) Tony Ourlser (*Thaw*, 2003/*Mirror Maze (Dead Eyes Live)* 2003) Nikki de Saint Phalle (*Nana Noire*, 1968-69) Quentin Metsys (*Vieille Femme grotesque* 1525-30) Orlan (*Self-Hybridations* 1998-2002) ou encore John Stezaker (*Ange 2*, 1997-1999) sont des références pouvant illustrer ce qu'est un corps plastiquement déformé ou dans la démesure.

173 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p.28.

174 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980, p.90.

Ce travail est intéressant parce que les images du corps sont présentes à profusion dans le quotidien des élèves et exercent sur eux une véritable fascination. Face à la diversité des sources, des supports médiatiques et de la nature matérielle des images, l'objectif est de développer la capacité des élèves à analyser et interpréter ces images qui entretiennent, sous un abord direct, un rapport complexe à la réalité.

L'anticipation de ce rapport complexe peut alors se traduire par l'ouverture de l'imagination et de la créativité des adolescents grâce à l'art et aux frontières que cette matière demande implicitement de franchir. En effet, la question de la limite¹⁷⁵ va se poser rapidement, car elle fonctionne comme un écho à cette période de la vie : « *Si tu me possèdes, tu possèdera tout, dit le monde dans la peau. -Je veux vivre avec excès » dit l'enfant.*¹⁷⁶ » L'optique de travailler sur le corps est selon moi un moyen de le comprendre et de le maîtriser, de canaliser ses pulsions créatrices voire destructrices ainsi que de calmer les prémices de la révolte adolescente. Si je pars de telles considérations, c'est parce que je me projette dans mon propre vécu d'adolescente qui a su voir dans les arts plastiques, une chance d'épanouissement personnel unique à saisir (à savoir que l'enseignement des arts plastiques est parfois dispensé dans les hôpitaux pour enfants et adolescents au même titre que des matières comme le français, l'anglais ou encore les mathématiques.) Un travail sur l'excès peut avoir autant de vertus cathartiques que de permettre une prise de recul par rapport aux images qu'on nous communique dans une société où « *I'll be your mirror* » « *Je serai votre miroir* » ne signifie pas « *Je serai votre reflet* » mais « *Je serai votre leurre.* »¹⁷⁷

Changer leur approche sur l'imagerie¹⁷⁸ du corps est une limite que je me donne à franchir tout en essayant de les amener à prendre conscience de la facilité déconcertante avec laquelle les images médiatiques nous manipulent, c'est une manière de leur montrer que « *la réappropriation du corps-sujet n'est souvent qu'une idolâtrie d'un corps-objet, lui même pris en charge dans une sur-réalité stérilisante.* »¹⁷⁹ Lever le voile sur le corps social qui n'est qu'un objet de simulacre par lequel l'accès à sa propre identité est flouté, est également une façon d'éveiller progressivement leur esprit d'analyse sur le monde et de leur apprendre par la même occasion, à réfléchir par eux-même. Ainsi cette expérience pédagogique les familiarise avec l'idée qu'« *Être soi devient une performance éphémère, sans lendemain, un maniérisme désenchanté dans un monde sans*

175 Du latin *limes* frontière, point au-delà duquel ne peuvent aller ou s'étendre une action, une influence, un état, Larousse, 2014.

176 Régine Detombel, *Petit éloge de la peau*, Folio Gallimard, 2011, Paris, p.41.

177 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980, p.90.

178 Nom féminin, ensemble d'image sur un même thème, Larousse 2014.

179 Claude Fintz, *Les Imaginaires du corps, tome 2*, Paris, l'Harmattan, 2000, p.204.

Le sujet du corps est indéniablement universel et s'inscrit dans les corpus d'arts plastiques et d'histoire des arts dans les écoles laïques républicaines. C'est pourquoi cette notion peut offrir une grande possibilité de lecture, d'ouvrir des aptitudes artistiques, d'apporter et de nourrir un échange culturel, tout en générant un dynamisme créatif et l'expérimentation de techniques ou de matériaux. A partir du moment où l'on reconsidère sa propre perception sur quelque chose de commun, on teste de nouveaux moyens de réappropriation et c'est cela que je veux réussir à faire tout en posant les bases d'une critique constructive et d'une réflexion personnelle.

Pour ce faire, je souhaiterai donc soumettre à des élèves de 5ème la proposition de pratique suivante: « En fonction du procédé plastique imposé qu'est l'usage de la photocopieuse, créez à partir des photocopies d'œuvre d'art, l'image d'un monstre ». En partant de cet énoncé, j'aimerais amener les élèves à explorer l'effet produit par les déformations, exagérations, distorsions et d'ouvrir sur la question de l'interprétation. La vision du corps qui s'impose à eux est constamment formatée dans l'idée d'une perfection stéréotypée, il est donc intéressant de les inciter à produire le contraire.

Par la variété des supports, des sources et de la nature des images montrées en cours, je voudrai éveiller leur approche sensible à la création, leur faire prendre conscience de leur corps, de la place que celui-ci occupe, ainsi que de développer leur sens de l'observation et leur capacité d'analyse critique. Évidemment le but sous-jacent de l'exercice est fondé sur la remise en question de leur perception de la beauté et de la laideur, j'aimerais les exercer à travailler leur regard sur l'art contemporain en leur soumettant la question in sinieuse qu'est « Est-ce qu'une œuvre d'art doit forcément être belle? » Paradoxalement ce qui nous repousse nous attire irrémédiablement, il ne nous suffit que de contempler certaines œuvres d'art pour réaliser toute la dualité qui repose humainement en chacun de nous.

Le processus créatif des élèves doit donc être motivé par le principe d'excès que sous-tend la dimension du monstrueux que l'on retrouve dans l'incitation et qui rappelle mon travail de recherche dans le fait que « *le corps mystique est simultanément ou successivement corps écrit et corps vu, narré et montré comme cas, voire comme monstre ou du moins comme exception*¹⁸¹. »

180 Jean Baudrillard, *Le paroxyste indifférent*, Paris, Livre de poche, 1999, p.22.

181 François Borel, *Le Corps-spectacle*, éd. de l'Université, Bruxelles, 1987, p.126.

Pour des élèves de collège, travailler sur et avec son corps à partir d'œuvre d'art est une méthode de structuration très subtile, notamment dans une phase si intermédiaire de leur existence. La mystification et la mythification à outrance des représentations lambda du corps, créer d'un certain point de vue, des images cannibales, dans la mesure où celles-ci dévorent par leur envahissement toutes figurations autres se démarquant de leur modèle. On assiste alors à un véritable fétichisme physique où « *En réalité, notre corps n'est rien hors du désir inconscient et des fantasmes qu'il suscite.* »¹⁸²

182 Michel Bernard , *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, p.82.

Bibliographie

AMERY Jean, *Par delà le crime et le châtement*, Paris, Actes Sud, 1995, 2005.

ANDREAS-SALOME Lou, *Eros*, Paris, Édition de Minuit, 1984.

ANZIEU Didier , *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

ARDENNE Paul, *L'image corps, figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Édition du regard, 2001.

Extrême, esthétiques de la limite dépassée, Paris, Flammarion, 2006.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

ATTAL Jean-Pierre, *L'image "métaphysique" et autres essais*, Paris, Gallimard, 1969.

AUGE Marc, *Le dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

La chambre claire. Note sur la photographie, Paris, Gallimard, 1980.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980.

Le paroxyste indifférent, Paris, Livre de poche, 1999.

Le nouvel ordre esthétique, in *Prétentaine*, n°6, Montpellier, 1996.

BAUDSON Michel, *Gina Pane: La matérialisation symbolique*, Paris, Cadrans Solaire, 1991.

BATAILLE Georges, *Somme athéologique*, Paris, NRF Édition Gallimard, 1954.

L'expérience intérieure, Paris, Gallimard, 1954.

BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.

BERNAS Steven , *Les archaïsmes violents et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006.

– *La croyance dans l'image*, Paris, L'harmattan, 2006.

BERTHOZ Alain & JORLAND Gérard, *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

BETAN Julien, *Extrême ! : Quand le cinéma dépasse les bornes*, Paris, Moutons électriques, 2012.

BOREL François, *Le Corps-spectacle*, Bruxelles, édition. de l'Université, 1987.

BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et Arts Plastiques*, Paris, Minerve, 2006.

CAIRA Olivier, *Définir la fiction*, Paris, Édition EHESS, 2011.

CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

CHICH Cécile, MONDZAIN Marie-José, *KLONARIS / THOMADAKI*

Le cinéma corporel Corps sublimes / Intersexe et intermédia, Paris, L'Harmattan, 2006.

CHIRON Éliane & LELIEVRE Anaïs, *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

COURNUT Jean, *Pourquoi les hommes ont-ils peur des femmes?*, Paris, PUF, 2006.

CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris : Ed. du Félin, 2009.

DAGONET François, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris, Vrin, 1982.

La peau découverte, Paris, Collection les Empêcheurs Penser en Rond, 1998.

DELPEUX Sophie, *Le corps-caméra : Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.

L'imaginaire à l'Action. L'infortune critique de Rudolf Schwarzkogler", n° 7, mai 2000.

DETOMBEL Régine , *Petit éloge de la peau*, Paris, Folio Gallimard, 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.

FINTZ Claude, *Les Imaginaires du corps*, tome 2, Paris, l'Harmattan, 2000.

FLECK Robert, *L'actualité du happening* in *Hors limites. L'art et la vie, 1952-1994*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1994.

FOULON Pierre-Jean , VANDEN BEMDEN Yvette, *Art vidéo: commentaires*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2004.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

GALEA Claudine, *Le corps plein d'un rêve*, Paris, Rouergue, 2011.

JEUDY Henri-pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin Éditions, 1998.

KIHM Christophe, *L'épreuve de l'image*, Paris, Bayard, 2013.

KLONARIS Maria, THOMADAKI Katérina, *Mutations de l'image : Art cinéma, vidéo, ordinateur*, Paris, Astarti, 1994.

LACAN Jacques, *Le séminaire II, le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978.

LACHAU Jean-Marc, Olivier Neveu, *Une esthétique de l'outrage ?*, Paris, L'Harmattan, 2012.

LEGENDRE Pierre, *Dieu au miroir, Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994.

LEGROS Martin, *Qui est mon corps ?* in *Philosophie Magazine* n°74, Paris, Novembre 2013.

MAERTENS J.T, *Ritologiques I, le dessin sur la peau*, Paris, Aubier-Montaine, 1979.

MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1998.

MAUSS Marcel , « *Les techniques du corps* » in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1968.

MENOUD Lorenzo, *Qu'est-ce que la fiction?* Paris, Vrin, 2006.

MERCURY Jean-Yves, *L'expressivité chez Merleau-Ponty : Du corps à la peinture*, Paris, l'Harmattan, 2000.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Folio, 1985.

NEUBURGER Robert, *Exister, le plus intime et fragiles des sentiments*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012.

O' REILLY Sally, *Le Corps dans l'Art Contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2010.

ORLAN, *Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel*, Paris, Collection Les cahiers de Midi, co-édition Al Dante-Aka, 2011.

PANE Gina , *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004.

PICQUART Julien , *Notre désir cannibale*, Paris, La Musardine, 2011.

PLUCHART François, *L'Art corporel*, Paris, Limage 2 / Alain Avila, 1983.

RIOUT Deny, *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris, Folio essais, 2000.

RISTERUCCI Pascale, *Tod Browning, fameux inconnu*, Paris, Charles Corlet, 2007.

ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

ROSSET Clément, *Le réel et son double*, Paris, Folio Essais, 1993.

SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Ellipses Marketing, 2002.

SIBONY Daniel, *Violence*, Paris, Seuil, 1998.

SYLVESTER David, *Entretiens avec Francis Bacon*, Paris, Flammarion, 2013.

TALON- HUGON Carole, *Goût et dégoût: L'art peut-il tout montrer ?* Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

TRONCHE Anne , *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall, 1997.

VALENTIN Éric, « *Egon Schiele : une introspection sauvage* », Revue d'Esthétique, Les ruses d'Éros, Paris, Privat, 1986.

VALERY Paul, « *Réflexions simples sur le corps* », in Variété, « Études philosophiques », Œuvres 1, bibliothèque de la Pléiade, 1967.

VAX Louis, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1987.

VERNANT Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Folio-histoire, 1996.

WORMS Frédéric, *Revivre : Éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris, Flammarion, 2012.

Index Noms

Akira Yamaoka.....	17
Ardenne.....	21
ARDENNE.....	65
Artaud.....	17, 44
ARTAUD.....	65
Arthur Janov.....	21
Brandon Cronenberg.....	19
Carolee Schnemann.....	13
Cindy Sherman.....	14, 61
Claudine Galea.....	10
Clive Barker.....	18
Dario Argento.....	18
David Cronenberg.....	18
David Lynch.....	38
Debbie Harry.....	44
Edogawa Rampo.....	4
Émilie Bonnet.....	5, 12
Emmanuelle de Ramette.....	20
Francis Bacon.....	16, 27 sv, 69
Gaston Bachelard.....	5
Georges A. Romero.....	18
Gina Pane.....	32, 36, 40, 65, 69
Henri-Georges Clouzot.....	50
Issei Isagawa.....	4
James Graham Ballard.....	18
Jenny Saville.....	14, 17, 28
John Carpenter.....	18
John Stezaker.....	61
Katerina Thomadaki.....	6, 28, 55
Kiki Smith.....	61
Kubrick.....	52
Lucian Freud.....	17, 28
Marcel Mauss.....	3
Maria Klonaris.....	6, 28, 55
Mariana Otero.....	10
Marina Abramovic.....	31
Martha Rosler.....	13
Matthew Akers.....	32
Matthew Barney.....	4, 34, 40, 43, 47, 55
Michel Journiac.....	55
Nikki de Saint Phalle.....	61
Orlan.....	61
ORLAN.....	66, 68
Patty Chang.....	40
Pipilotti Rist.....	45
Quentin Metsys.....	61
Schwarzkogler.....	40, 66
Socrate.....	57
Sumako Koseki.....	17
	70

Théo Hernandez.....	43
Tony Ourlser.....	61
Ulik.....	32
Valie Export.....	13
Walton.....	41
Edna O' Brien.....	13

Index Notions

Altérité.....	5,7, 35, 37, 55, 58, 59
Art Corporel	10, 41
Attraction répulsive.....	17,18, 31, 38, 48, 50, 56
Autoreprésentation.....	6, 25, 28, 29
Body Horror.....	18, 41
Burlesque.....	33, 40, 46
Butô.....	17
Cannibalisme.....	4,5,11,16, 21, 30, 40
Cinéma corporel	41, 66
Conscience organique.....	24, 27, 35, 52, 56
Dysmorphophobie.....	20
Érotisme.....	14, 16, 29
Excès.....	7, 12, 18, 30, 33, 34, 37, 58, 60, 61, 62, 63
Grotesque.....	33
Habitus perceptif.....	47
Identité.....	10,14,15,18, 20, 23, 24, 25, 26, 28, 33, 34, 35, 39, 41, 49, 50 ,55, 56,57, 59, 61
Illusion.....	42, 50, 51, 53, 57
Inquiétante étrangeté	16, 37, 38, 56
Limite.....	9,14, 25, 34, 37, 40, 42, 61, 65, 67
Make believe.....	41, 50
Miroir.....	7, 10, 22 , 34, 38, 41, 57, 62, 67
Monstre.....	18, 41, 63
Panique viscérale	56
Pathologie.....	20
Performance.....	4,17, 21, 32, 40, 42
Projection	6,7, 9, 15, 23, 35, 45, 46, 47, 49, 53, 55, 58
Pulsion	7, 13, 16, 18, 21, 24, 30, 31, 35, 46, 47, 48 , 49, 54, 62
Rituel.....	5,9,15, 17, 24, 28, 29, 32, 34, 46, 49, 51, 54, 55, 58
Simulacre	7, 39, 49, 54, 55, 58, 61, 62
Tabou.....	17, 36, 40, 48, 50
Théâtre.....	8, 26, 44, 65

Remerciements

À Sandrine Morsillo qui m'a suivi attentivement et conseillé tout au long de la rédaction de mes écrits, Hugues Lebailly qui a eu l'extrême gentillesse de me corriger avec rapidité et qui m'a lu avec passion, Hélène Sirven qui m'a montré la voie l'année passée, Agnès Foiret qui a crû et continue de croire en moi, Anne-Marie Douguet et Katarina Thomadaki mes professeurs d'art vidéo, Maxime Ulrich pour son oreille toujours attentive et attentionnée, Mélanie Branwen pour sa gentillesse et son aide, Camille Florent pour avoir contribué à la collaboration musicale de mon dernier projet, Marie-Christine Lacroix, Lucile Dumonteil, Sophie Camus, Anaïs Acher, Léa Belleperche, Isabelle Bordenave, Audrey Reutter, Lucie Catala pour m'avoir encouragé et soutenu jusqu'au bout et à Agnès Varda qui n'a décidément pas compris la question. Je dédie l'ensemble de ce mémoire à Hans Ruedi Giger qui nous a quitté trop tôt.

Table des matières

Sommaire.....	2
Introduction.....	3
Partie 1 : À Fleur de Peau.....	8
1.1 Artiste & Femme.....	12
1.2 Attraction& Répulsion.....	16
1.3 Souffrance & Existence.....	20
Partie 2 : Face à Soi	24
2.1 Autoportrait & Symbolique.....	27
2.2 Amour & Hubris.....	31
2.3 Altérité et Unheimliche.....	35
Partie 3 : Physiologie Factice.....	39
3.1 Vidéo & Mise en Scène.....	42
3.2 Projection & Pulsion.....	46
3.3 Image & Illusion.....	50
Conclusion.....	54
Transposition Didactique.....	60
Bibliographie.....	65
Index Noms	70
Index Notions	72
Images Annexes.....	73
Remerciements.....	82